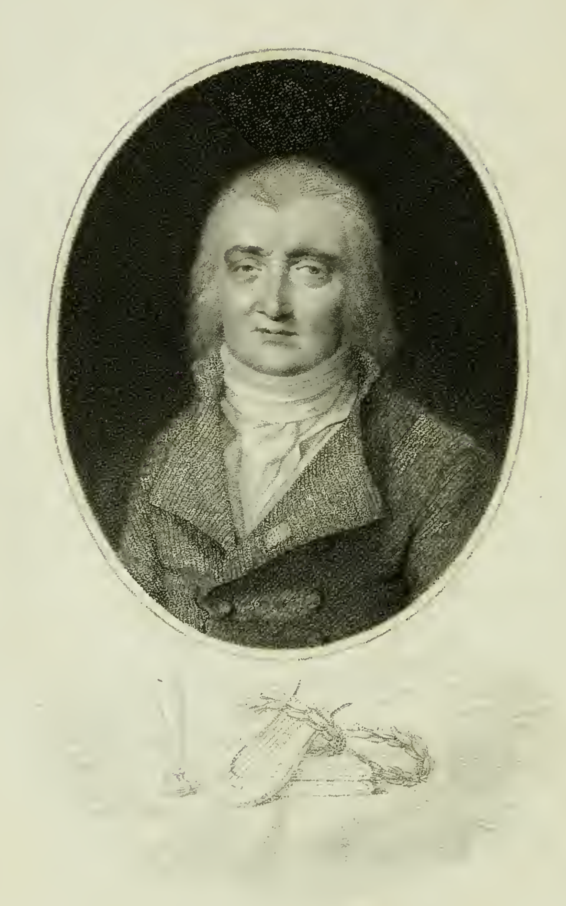



collated April 71
J.W.

Se trouve À Paris,

Chez
- l'Auteur, boulevard des Italiens, n.° 340;
- Pougens, Imprimeur-Libraire, quai Voltaire, n.° 10;
- Tous les Marchands de musique.



A. E. M. Grétry.

Membre de l'Institut et de la Légion d'Honneur.

Déposé à la Bibliothèque Imp.

MÉTHODE SIMPLE

POUR

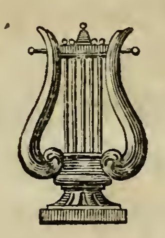
APPRENDRE À PRÉLUDER

EN PEU DE TEMPS

Avec toutes les ressources de l'Harmonie.

PAR A. E. M. GRÉTRY,

Membre de l'Institut national des sciences et des arts, de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, de l'Académie royale de musique de Stockholm, et de la Société d'émulation de Liége.



A PARIS,

DE L'IMPRIMERIE DE LA RÉPUBLIQUE.

AN X.



AVANT-PROPOS.

En observant le grand nombre d'accords qui se pratiquent dans l'harmonie, j'ai cherché le moyen de les réduire, et j'ai vu qu'avec deux accords on pouvoit tout faire. Ces deux accords sont l'*accord parfait* et celui *de septième* sur toutes notes. L'élève ne connoissant que deux accords, est forcé d'y rapporter toute l'harmonie. Ces deux accords étant les seuls fondamentaux, il les voit en tout, par-tout, et ne peut sortir des règles qu'ils prescrivent et qui en émanent.

L'expérience m'a prouvé ce que j'avance : en moins de trois mois, une de mes nièces, âgée de quinze ans, sachant peu lire la musique, n'ayant que peu de connoissance du doigté, a conçu et pratiqué le système de l'harmonie de

manière à étonner même les compositeurs, qui tous, et particulièrement mon ami *Méhul* et M.me *de Montgeroult*, m'ont engagé à publier cet opuscule, comme devant être très-utile. *

Après avoir fait ce cours harmonique, on ne peut plus ignorer le système de la basse fondamentale; chacun peut improviser harmoniquement, et plus ou moins agréablement, selon les idées mélodieuses que la nature seule inspire. On dira, peut-être, qu'on savoit ce que j'expose; à quoi je répondrai : Pourquoi ne l'a-t-on pas enseigné? pourquoi tant de personnes sont-elles fortes à l'exécution

---

* Ce que j'entreprends ici n'est autre chose que le développement du chapitre intitulé *de l'Abus de la science.* Voyez mes Essais sur la Musique, *tome III, page 191.* Voyez aussi ce que j'ai dit sur l'avantage d'improviser, *tome III, page 109 et suivantes.*

de la sonate, tandis que si peu savent préluder avec connoissance des règles? Les géographes du XIV.e siècle ont aussi prétendu connoître la quatrième partie du monde, après que *Christophe Colomb* en eut fait la découverte.

Depuis long-temps, je le sais, on dit, on repète, on imprime qu'il n'y a que deux accords d'où dérivent tous les accords : cependant, malheureux élèves! on s'obstine à vous en démontrer une quantité accablante. Chaque accord se lie à un autre; des suspensions intermédiaires suffisent pour cette liaison : mais non; ce sont autant d'accords dissonans qu'il vous faut étudier longuement pour pratiquer l'harmonie.

Oublions cet échafaudage antique; disons, répétons sans cesse, que deux accords peuvent remplacer tous les accords existans; que des suspensions tiennent

lieu de nombreuses dissonances. Qu'on essaie cette méthode simple; je réponds qu'elle suffit pour devenir harmoniste improvisateur.

FIN de l'Avant-propos.

MÉTHODE SIMPLE

POUR

APPRENDRE À PRÉLUDER

EN PEU DE TEMPS

Avec toutes les ressources de l'Harmonie.

PREMIÈRE LEÇON.

Les notes de la gamme se nomment comme il suit :

Ut, tonique; *re,* seconde; *mi,* tierce ou médiante; *fa,* quarte ou sous-dominante ; *sol,* dominante ; *la,* sixte ; *si,* septième ou note sensible; *ut,* octave *.

---

* Ici le maître fera remarquer à l'élève, par les touches du clavier, les tons entiers et les demi-tons qui rendent l'accord majeur ou mineur ; il en fera de même, par la suite, pour l'accord parfait, et la septième sur toutes les notes de la gamme. Toutes nos méthodes commencent, comme de raison, par la division des intervalles. J'abandonne cette tâche au maître : c'est en face du clavier que doit se faire cet apprentissage *de tactu et visu.*

L'accord parfait majeur est le seul que le corps sonore indique d'une manière précise. Il est composé de tierce, quinte et octave *ad libitum* *. Faites l'accord parfait sur chaque note de la gamme d'*ut : ut, mi, sol, ut,* accord parfait d'*ut; re, fa, la, re,* accord parfait de *re; mi, sol, si, mi,* accord parfait de *mi; fa, la, ut, fa,* accord parfait de *fa; sol, si, re, sol,* accord parfait de *sol; la, ut, mi, la,* accord parfait de *la; si, re, fa, si,* accord parfait de *si; ut, mi, sol, ut,* accord parfait d'*ut***.

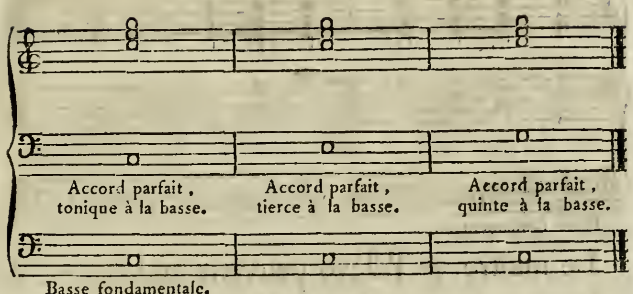
Pratiquons l'accord parfait d'*ut,* en prenant tour-à-tour pour basse chaque note dont il est composé, ce qui, à mon avis, ne change pas le nom de l'accord : cependant, je dois dire que chaque note de l'accord, prise pour basse, a souvent sa marche particulière, dont l'élève s'instruira, dans les leçons suivantes, en pratiquant les marches d'accords et de basse.

---

* L'accord parfait mineur diffère du majeur par sa tierce, qui est composée d'un ton et demi.

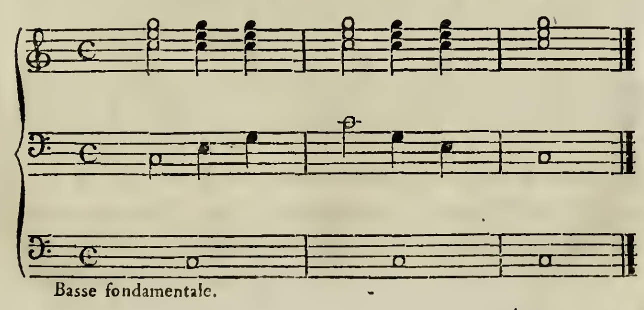
** Il est presqu'inutile de dire que ce que nous venons de pratiquer sont des élémens, et non des phrases musicales.

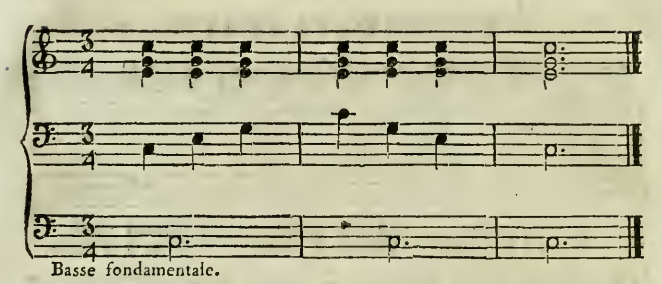
ACCORD PARFAIT.



Cette basse fondamentale ne se joue point, mais je la fais chanter à l'élève ou je la chante moi-même. Souvent, dans le cours de ces leçons, on trouvera la basse fondamentale au-dessus de celle jouante; je n'ai consulté en ceci que la facilité et le diapason ordinaire de l'élève; car la basse fondamentale doit toujours être sous la basse jouante, chantante ou continue.

EXEMPLES sur l'Accord parfait:





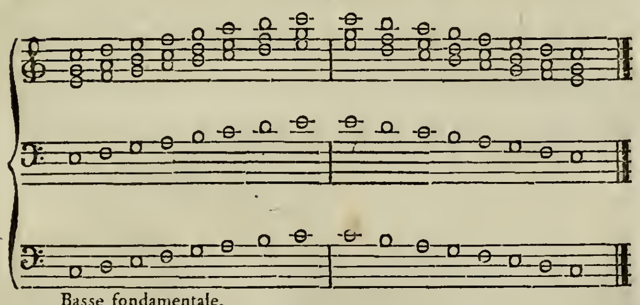
Le maître et l'élève peuvent multiplier, à volonté, les exemples de l'accord parfait sur toutes les notes de la gamme d'*ut*, en disant *accord parfait sur la tonique, accord parfait sur la seconde, sur la tierce, &c.*

SECONDE LEÇON.

L'ACCORD parfait que nous venons de pratiquer est majeur, c'est-à-dire que sa tierce est composée de deux tons. L'accord parfait mineur n'est, comme nous l'avons dit, composé que d'un ton et demi. Répétez les mêmes exemples de l'accord parfait dans le ton de *la*, tierce mineure*.

On peut faire la gamme en montant et en descendant avec le seul accord parfait; mais il faut que la basse fasse par-tout la tierce.

EXEMPLE.



* Je ne les écris pas; et souvent, dans le cours de cette méthode, je m'abstiendrai d'écrire divers objets pour habituer l'élève à jouer de tête, but principal où nous voulons le conduire.

Il est à remarquer que les accords de cette gamme ne se renversent point. A la seconde position, on auroit les octaves de la basse à l'aigu, ce qu'on évite dans l'harmonie. A la troisième position, le *sol* et l'*ut* formeroient une quinte, qui seroit suivie d'autres quintes dans les accords suivans; et plusieurs quintes de suite sont défendues dans l'harmonie.

TROISIÈME LEÇON.

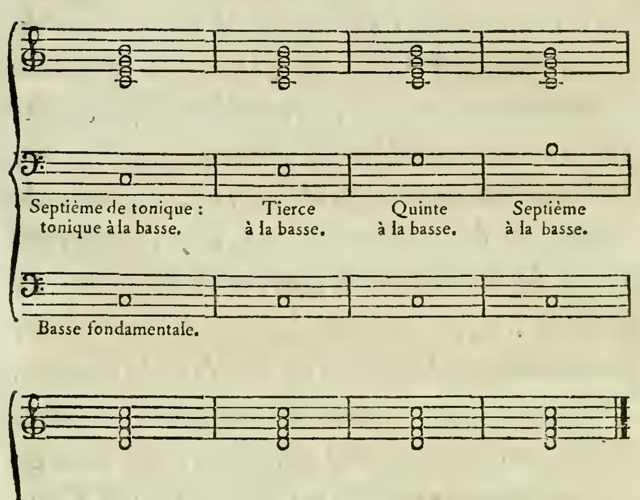
L'ACCORD de septième est le second accord fondamental ; c'est l'accord parfait dont l'octave est baissée d'un degré. Il y a autant de septièmes que de notes dans la gamme. Septième de tonique, *ut, mi, sol, si;* septième de seconde, *re, fa, la, ut;* septième de tierce, *mi, sol, si, re;* septième de quarte, *fa, la, ut, mi;* septième de quinte ou de dominante, *sol, si, re, fa;* septième de sixte, *la, ut, mi, sol;* septième de sensible, *si, re, fa, la.* L'accord de septième est fondamental sur tous les degrés de la gamme. Pratiquez cette gamme de septièmes en montant et en descendant; et après l'avoir faite en *ut,* pratiquez-la en *sol,* un dièse à la clef. Cette préparation est nécessaire avant de procéder aux différentes gammes.

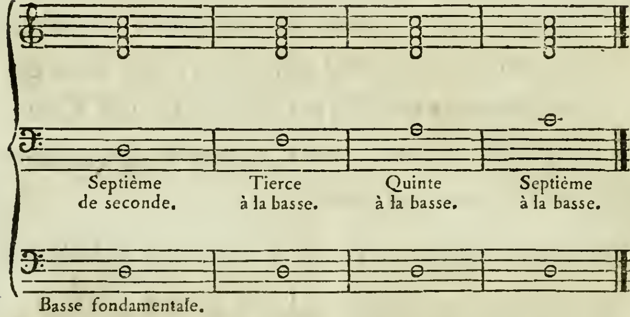
Septièmes sur toutes les notes, et leurs solutions.

Cette basse est à-la-fois basse jouante et basse fondamentale.

De même qu'avec l'accord parfait, parcourons toutes les septièmes de tonique, de seconde, &c.

EXEMPLE.

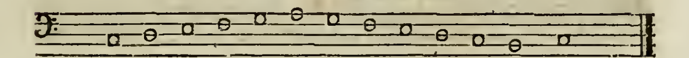




Suivez de même jusqu'à la septième de sensible.

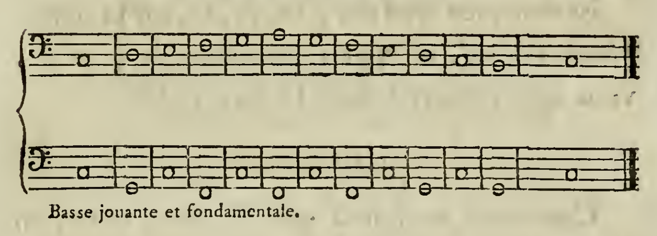
QUATRIÈME LEÇON.

On pratique la gamme des anciens ainsi qu'il suit :



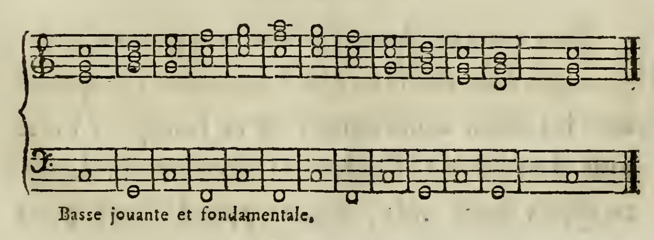
Cette gamme est sortie de la tonique, de sa dominante et sous-dominante.

EXEMPLE.



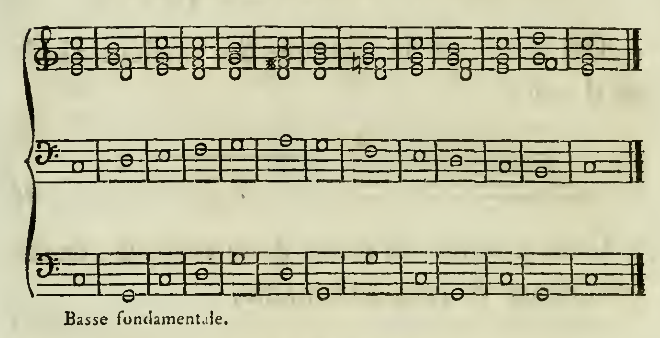
Basse jouante et fondamentale.

EXEMPLE de la même Gamme en accords parfaits.



Basse jouante et fondamentale.

*Même Gamme à la basse, avec accord parfait, septième, et sortie du ton d'*ut.



Remarquez que *re*, *fa* ♯, *la*, *ut*, est la dominante de *sol*, et qu'en remettant le ♮ au *fa*, vous êtes retourné dans le ton d'*ut*.

L'ÉLÈVE.

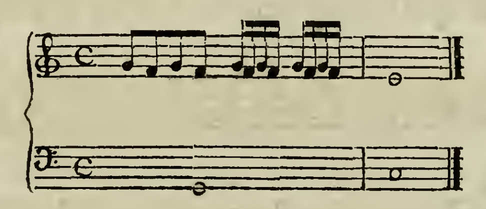
Comment se fait-il que le *sol* et le *fa*, en descendant, portent le même accord?

LE MAÎTRE.

Sans vous en douter, c'est une grande question que vous me faites-là. La quarte et la quinte sont les deux dominantes de la tonique ; l'une sous-dominante, l'autre sus-dominante. Leurs rapports sont tels, qu'on prend l'une pour

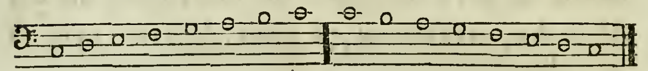
l'autre dans la gamme descendante ; que toutes deux appellent la tonique; et qu'enfin il n'est point de cadence parfaite ou de point final en musique, si l'on ne fait entendre ces deux sons avant la note tonique. Le battement de ces deux dominantes est, je crois, la vraie origine du trill.

EXEMPLE *du Trill ou battement des deux dominantes.*

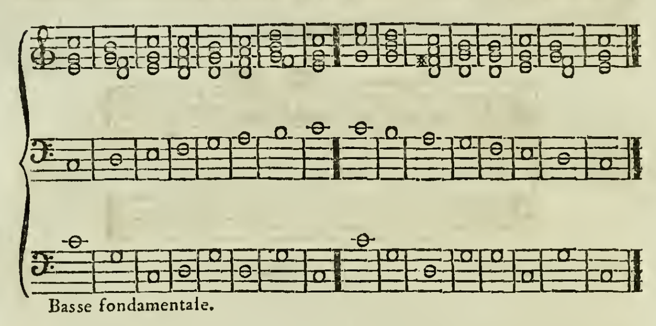


CINQUIÈME LEÇON.

GAMME DES MODERNES.



Pratiquez cette gamme en chantant la basse fondamentale.



Nous parlerons bientôt d'une autre gamme qui, en montant, porte deux accords parfaits.

L'ÉLÈVE.

Mais pourquoi cette basse fondamentale, qu'on ne chante qu'en prenant sa leçon ?

LE MAÎTRE.

Sans elle, il y a autant d'accords que de

notes

notes contenues dans tous les accords; d'ailleurs, la basse fondamentale est la preuve non équivoque de la validité des accords. Quand un accord n'a point de basse fondamentale, il est de convention, et hors de la règle; c'est ce qu'on appelle *licence harmonique*.

L'ÉLÈVE.

Donnez-moi une comparaison qui me fasse bien comprendre cela?

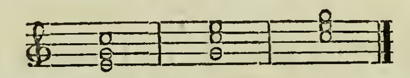
LE MAÎTRE.

L'homme est doué de cent facultés bonnes et mauvaises; il est faux, véridique, vif, lent, ambitieux, vindicatif, doux, bon, vertueux... Ferez-vous de toutes ces facultés autant d'êtres particuliers? Non, cela ne convient qu'à la fable. Cependant on a fait autant d'accords qu'il y a de notes dans cent accords divers; on a mal fait, car c'est le même. Ce sont les deux mêmes accords fondamentaux, l'un consonnant, l'autre dissonant, qui se modifient par la basse; tous les accords qui sortent des deux accords primitifs ne sont que leurs facultés.

SIXIÈME LEÇON.

CETTE leçon et les trois suivantes offrent le travail le plus pénible pour l'élève, après lequel il n'aura que des jouissances.

En montant par quintes, d'*ut* au *sol*, du *sol* au *re*, du *re* au *la*, &c., il doit pratiquer les gammes modernes dans les trois positions de la main droite :



Le maître lui fera observer qu'il augmente d'un dièse à chaque transition. Arrivé à la gamme de *fa* ♯, qu'on nommera *sol* ♭, on lui observera qu'il diminue d'un bémol à chaque transition de gamme, jusqu'au ton d'*ut* naturel; qu'il y a donc douze demi-tons dans la gamme; qu'un dièse à la clef, ou onze bémols, c'est la même chose, en se disant en *sol* ou en *la* double bémol; deux dièses, ou dix bémols; trois ou neuf, quatre ou huit, &c. Nous reparlerons de ceci à l'article *Modulation*.

SEPTIÈME LEÇON.

Les douze gammes mineures seront exercées de même. La gamme mineure se monte avec les mêmes accords que la majeure; mais on la descend de différentes manières.

Exemple de la Gamme mineure en ut, *en descendant.*



On observera à l'élève que l'accord *re, fa* ♯, *la* ♭, *ut*, n'a pas de basse fondamentale, et que c'est par licence qu'on fait le *la* bémol : nous en parlerons ailleurs. On observera encore à l'élève, que passer du majeur au mineur, c'est augmenter de trois bémols ou diminuer de trois dièses.

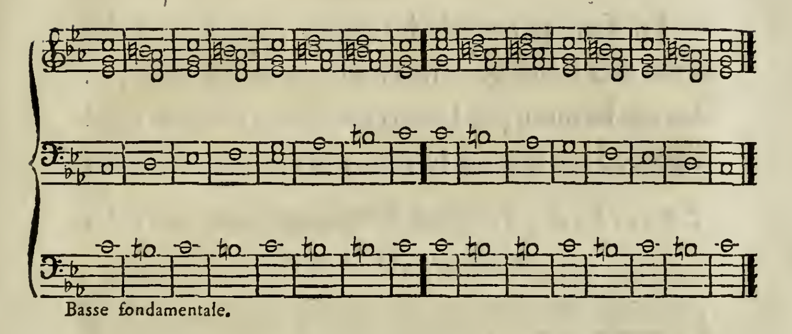
On fait la gamme mineure, ancienne ou moderne, avec deux accords : l'accord parfait et celui de septième de sensible, qu'on nomme *septième diminuée.*

EXEMPLES :

Gamme mineure des Anciens, avec deux accords.



Gamme mineure des Modernes, avec deux accords.

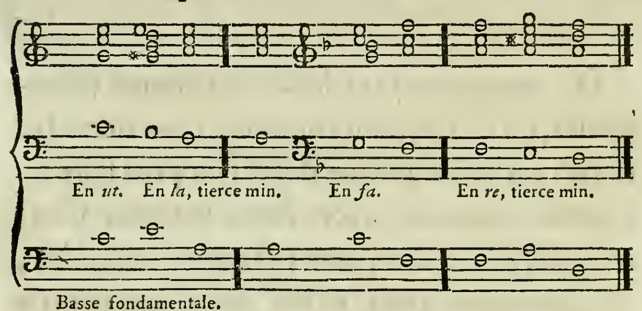


On remarquera sur les deux gammes précédentes, qu'en frappant ensemble deux notes (*mi* et *sol*) sur le cinquième degré, on peut faire les gammes mineures avec deux accords. Cette irrégularité de deux notes frappées ensemble, est nécessaire pour éviter deux quartes de suite, l'une majeure et l'autre naturelle, qui se feroient entendre désagréablement entre la basse et l'aigu de l'harmonie des quatrième et cinquième degrés.

HUITIÈME LEÇON.

Il faut parcourir les vingt-quatre modulations des deux gammes majeure et mineure, en les enchaînant par le ton relatif. On nomme ainsi l'accord parfait de la sixte, prise pour tonique.

Exemple qu'il faut pratiquer dans diverses positions de la main.

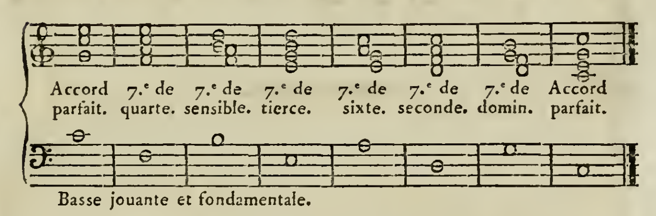


Il faut suivre ainsi jusqu'au ton d'*ut* d'où l'on est parti. Si l'élève éprouve de la difficulté à descendre sa basse d'un demi-ton, puis d'un ton pour aller au mineur, et de deux tons pour aller au majeur, faites-lui chanter la tierce de la première note de basse, qu'il soutiendra jusqu'à la troisième, qui doit être une quinte juste.

NEUVIÈME LEÇON.

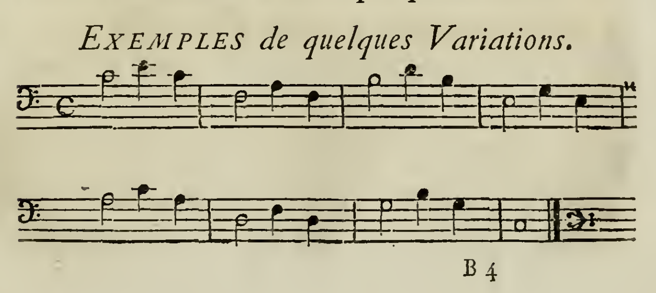
La marche de basse en descendant d'une quinte et remontant d'une quarte, ou montant par quartes et descendant par quintes, est une marche d'autant plus nécessaire que presque toutes les marches de basse en sortent.

Exemple qu'il faut pratiquer dans les trois positions de la main et dans les deux modes.



De même dans tous les tons, de quinte en quinte en montant. Le maître fera bien de faire varier cette basse autant que possible.

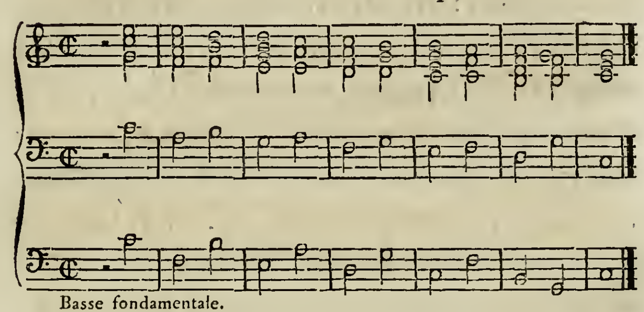
Exemples de quelques Variations.



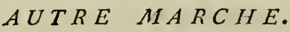

OU
3
OU

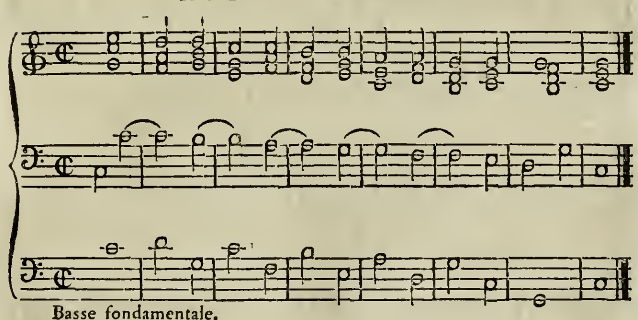
DIXIÈME LEÇON.

MARCHE sortant de la précédente.



Sur le temps foible, nous avons retranché la septième qui auroit donné une relation d'octave cachée avec la basse.

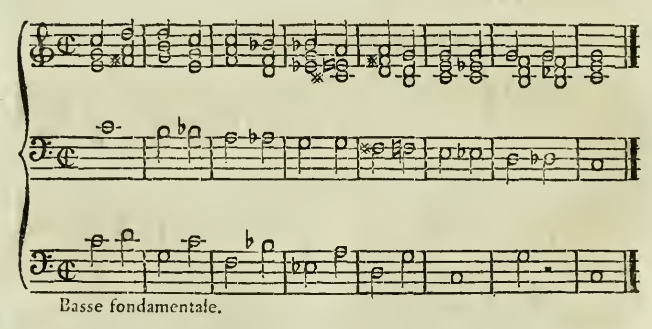

AUTRE MARCHE.



L'élève qui ne connoît et ne doit connoître

que deux accords, parfait et de septième, sera peut-être embarrassé à la première note de la seconde mesure. Pour qu'il se reconnoisse, faites-lui renverser l'accord contenu dans les quatre notes : *ut, fa, la, re; fa, la, ut, re; la, ut, re, fa; re, fa, la, ut.* Ici il reconnoîtra, à coup-sûr, la septième de seconde. Donc il doit dire : *septième de seconde, septième à la basse; accord parfait de* sol, *tierce à la basse, septième de tonique, septième à la basse* . . . . Il faut que l'élève nomme ainsi tous les accords, jusqu'à ce qu'on n'ait plus de doute qu'il comprend à fond leurs renversemens.

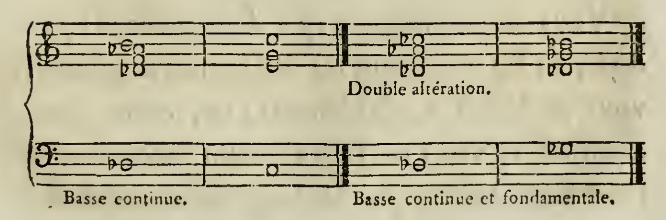
AUTRE MARCHE.



Faites nommer à l'élève les tons qu'il parcourt.

Ici l'élève fera deux questions à l'occasion de cette dernière marche.— 1.re Pourquoi deux accords sur le *sol!* —Parce que notre mauvaise gamme est composée de deux tétracordes ou de deux morceaux pour faire une seule pièce, et qu'on ne peut les joindre que par un saut. — 2.e Pourquoi ce *re* bémol? je ne connois pas cet accord. — Aussi est-il le seul dans la musique qui n'ait pas de basse fondamentale; il faut l'appeler une dominante *sol,* avec sa quinte *re* baissée d'un demi-ton: c'est un accord de fantaisie qui ne se renverse point; il faut que le *re* bémol soit à la basse. Cependant après avoir baissé le *re* d'un demi-ton, on fait plus encore, on fait du *sol* un *la* bémol; alors cet accord ainsi altéré dans deux notes, devient une dominante; il conduit dans le ton d'*ut* majeur ou dans le ton de *sol* bémol.

EXEMPLE.



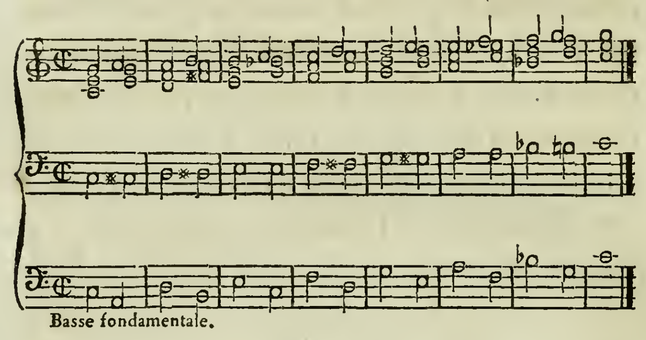
ONZIÈME LEÇON.

L'ÉLÈVE.

J'AI descendu la gamme chromatique; ne puis-je aussi la monter?

LE MAÎTRE.

Sans doute; toutes les notes dièses sont des notes sensibles qui dérivent d'une septième de dominante. Faites la gamme chromatique en montant.

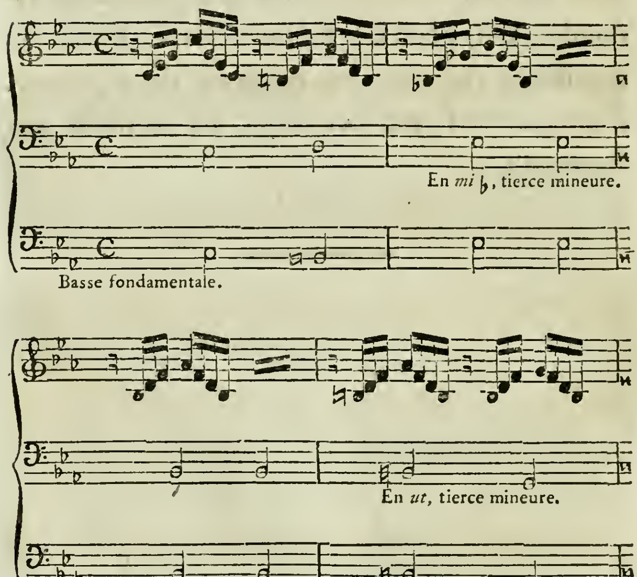


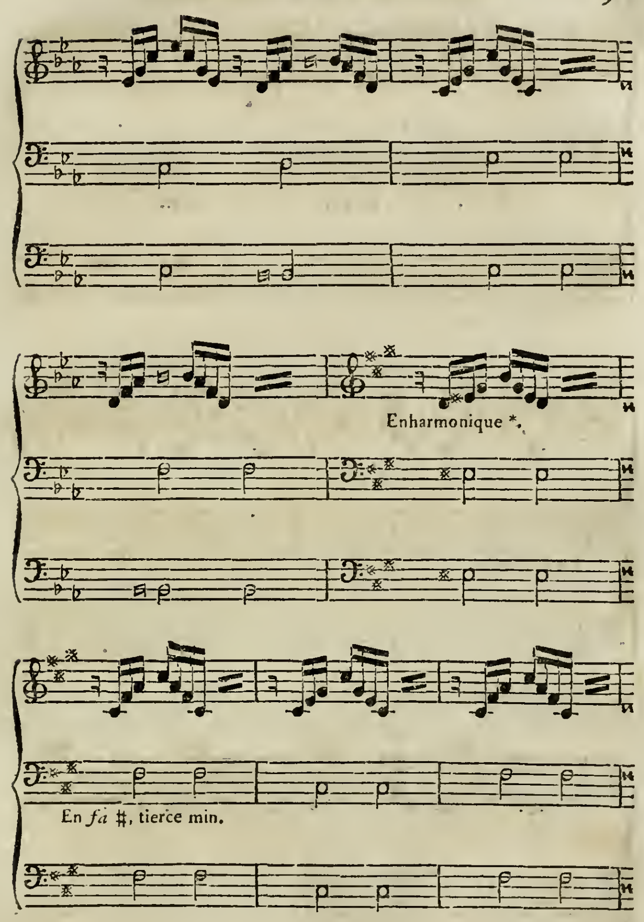
Vous ne connoissez que deux accords, et déjà, en les arpégeant de différentes manières, vous préludez agréablement; et, chose bien essentielle, vous ne faites aucun accord sans en rendre raison par la basse fondamentale,

que vous ou moi nous chantons. Je vais à présent vous enseigner un moyen de moduler encore davantage. Tout accord parfait majeur peut se changer en mineur, *et vice versâ.* Toute septième, en altérant sa tierce ou la septième elle-même, vous fait aussi changer de ton. Faites une septième de tonique, *ut, mi, sol, si;* vous êtes dans le ton d'*ut*. Baissez le *si* d'un demi-ton, vous êtes en *fa* avec la septième dominante de *fa.* Rendez le *mi* et le *si* bémols, vous êtes en *si* bémol, avec la septième de seconde. On peut de même altérer tierces ou septièmes de tous les accords de septième. Exercez-vous sur cet objet en formant des harmonies.

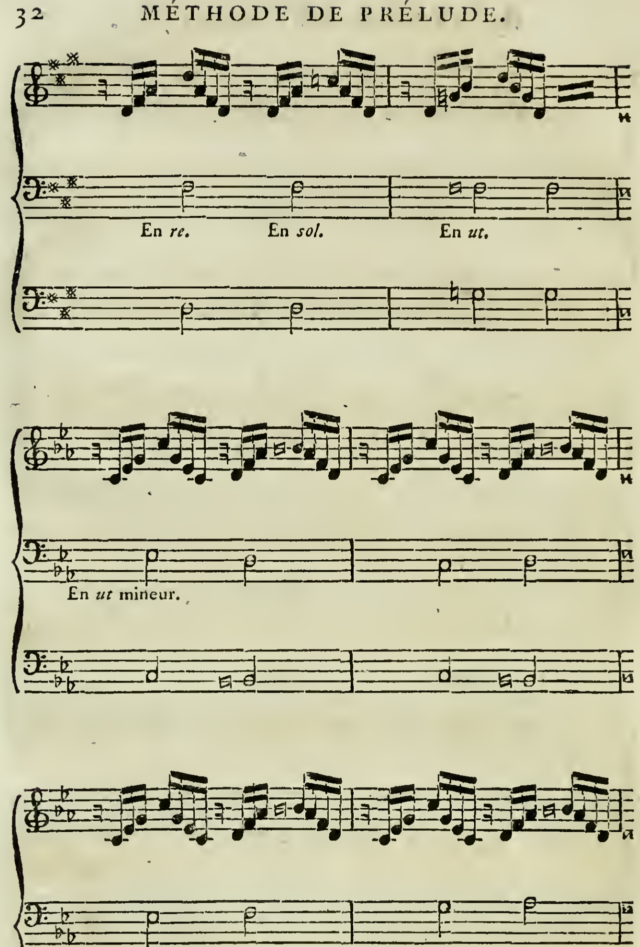
DOUZIÈME LEÇON.

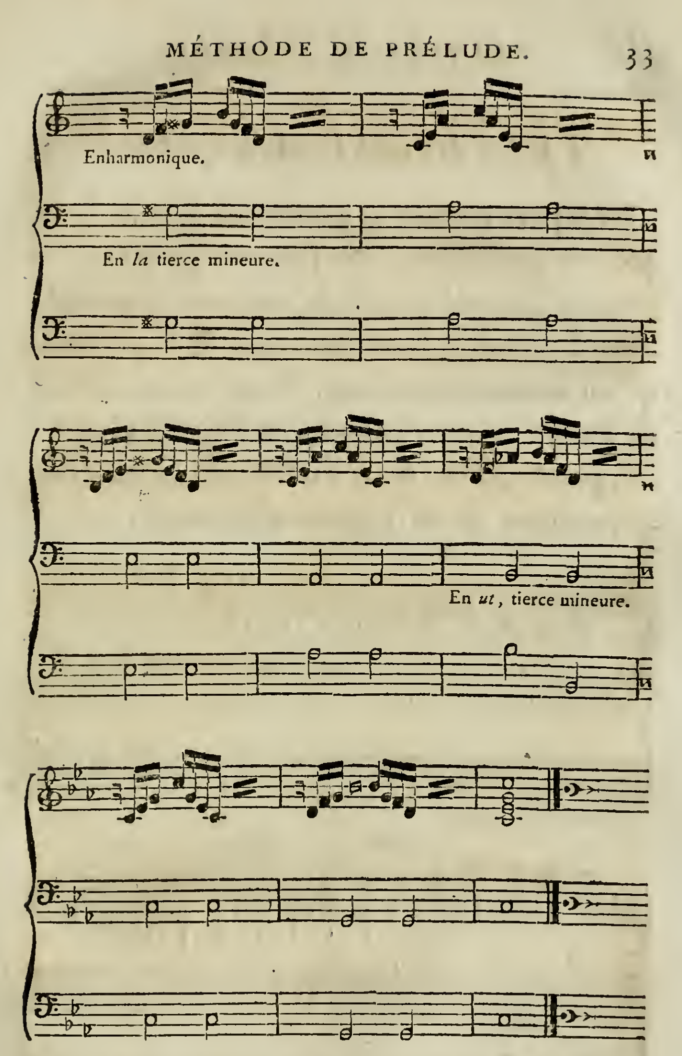
La septième de sensible dans le mode mineur, qu'on appelle *septième diminuée,* est d'une grande ressource pour moduler, parce que chaque note dont elle est composée, peut se prendre alternativement pour sensible, conduisant à une tonique tierce mineure d'un demi-ton plus haut. Pratiquez les modulations que renferme cet accord.





* C'est passer d'un ton portant des bémols, au (soi-disant) même ton comportant des dièses, *et vice versâ.* Le genre enharmonique n'est guères praticable que sur les instrumens à sons fixes.


En *re*.
En *sol*.
En *ut*.
En *ut* mineur.



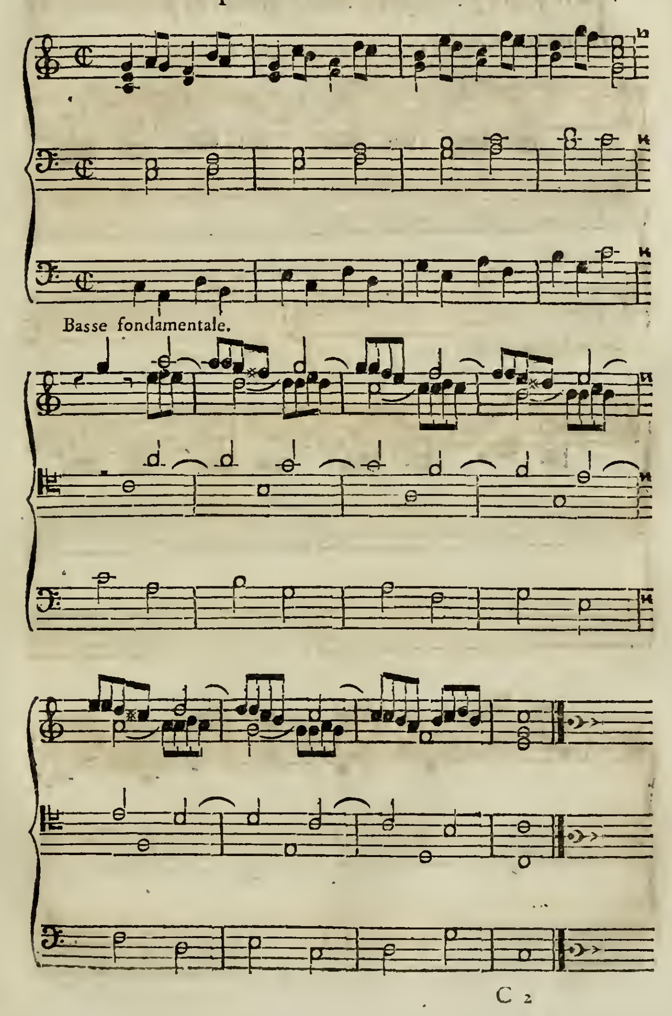
Nota. On peut prendre à l'octave les notes de la basse fondamentale qui sont trop basses.

TREIZIÈME LEÇON.

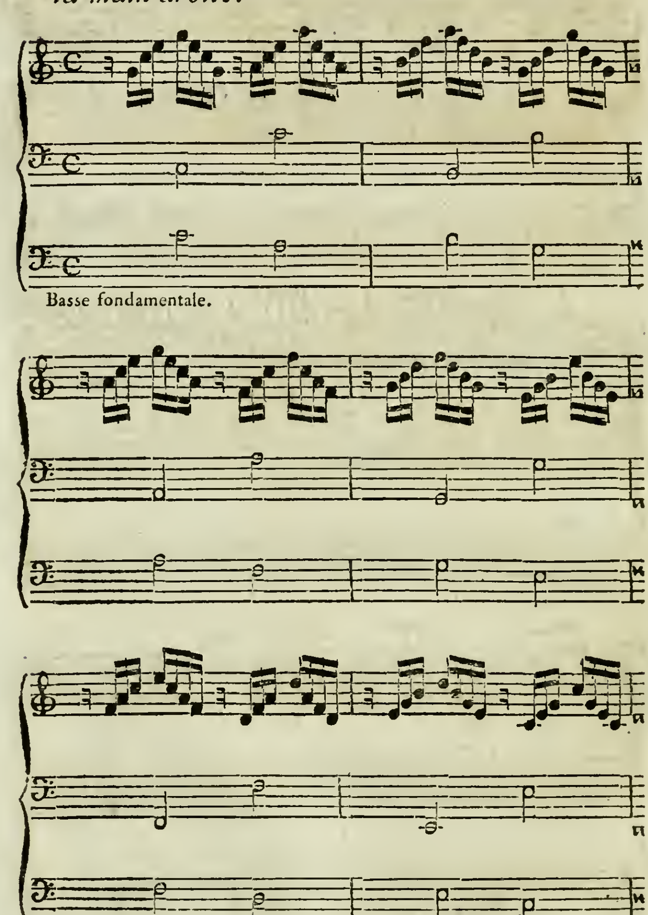
On peut monter la gamme en faisant deux accords parfaits sur chaque note de basse : le premier, accord parfait de tonique ; le second, accord parfait de la sixième note de la gamme, qu'on nomme *ton relatif.* Nous avons différé de parler de cette gamme, et nous la plaçons ici, parce qu'elle nous conduit aux accords de suspensions qu'on nomme *dissonances.*

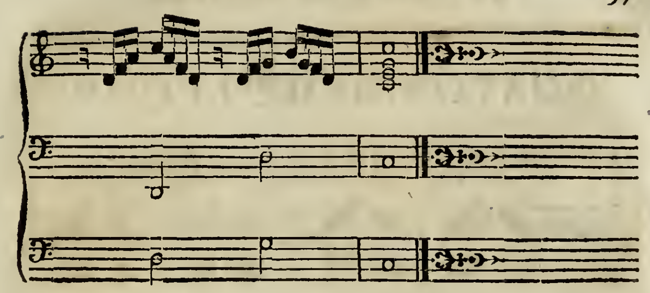


On peut varier cette gamme ainsi qu'il suit, et de beaucoup d'autres manières.



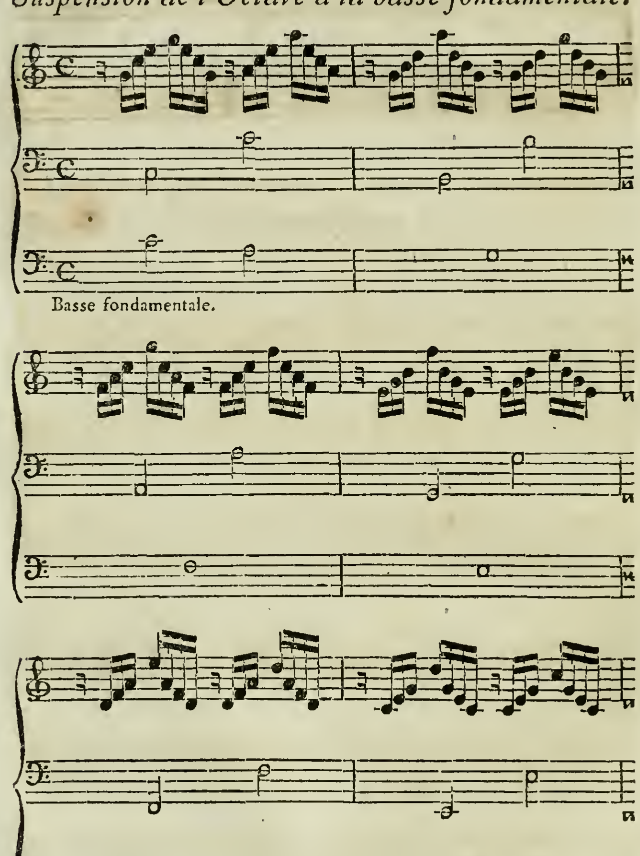
Autre Gamme descendante, avec des septièmes qu'il faut pratiquer dans diverses positions de la main droite.





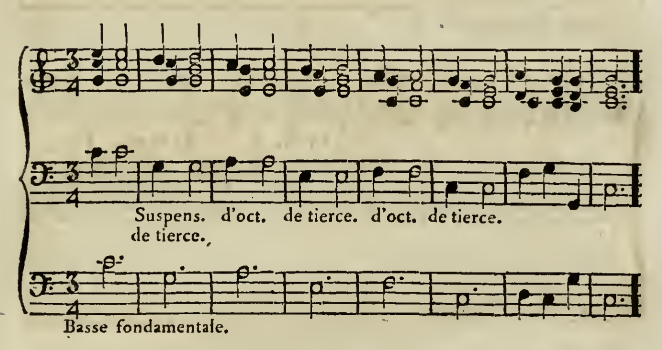
QUATORZIÈME LEÇON.

Suspension de l'Octave à la basse fondamentale.





Suspensions sur les Tierces et les Octaves, ou retards de Tierces et d'Octaves.

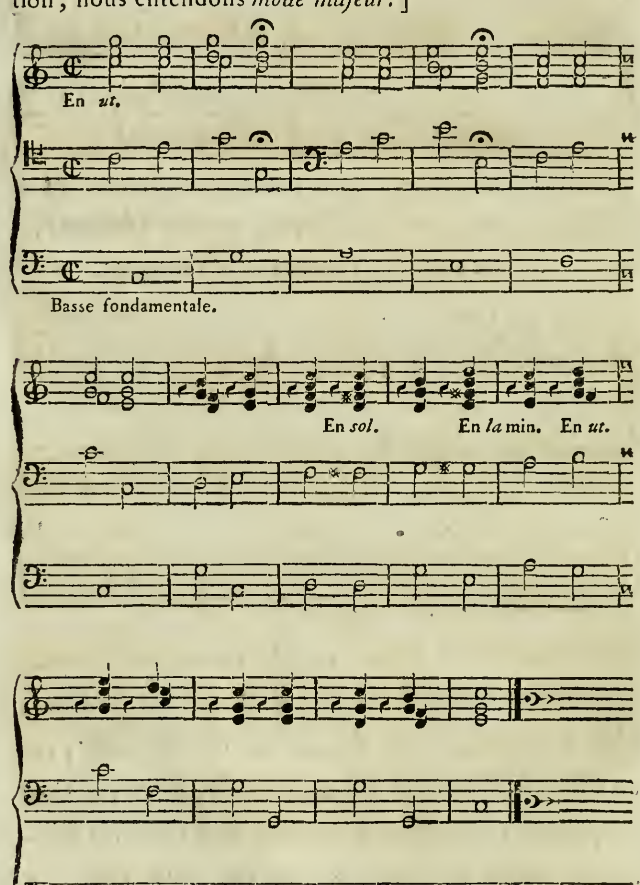


Variez cette basse de diverses manières.

Moduler, c'est changer de tòn ou de gamme, c'est introduire des dièses ou des bémols, ou en effacer. La règle pour moduler avec ou sans suspension, consiste à garder une note ou plusieurs notes de l'accord qu'on tient sous les doigts dans l'accord suivant.

Exemple de Suspensions et Modulations.

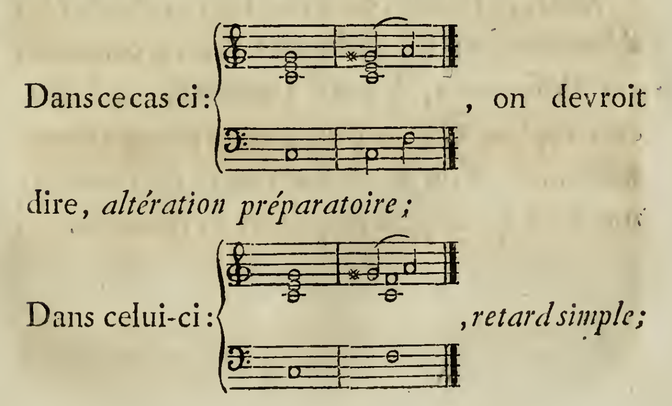
[Nous ne désignons que le *mode mineur ;* sans désignation, nous entendons *mode majeur.*]



QUINZIÈME LEÇON.

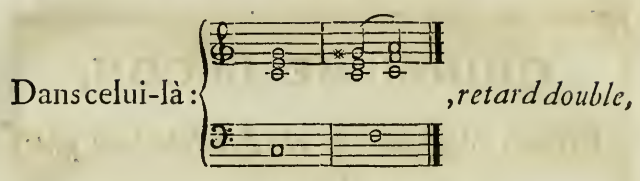
Retards, Suspensions et Modulations plus recherchées.

LE maître fera arpéger cette leçon de différentes manières, en ajoutant une note à l'accord quand besoin sera. Je me sers ici du terme général de *suspension,* pour ne pas multiplier les dénominations. On pourroit dire, par exemple : *Suspension de tel accord sur tel autre, suspension ascendante* ou *descendante, suspension simple* ou *double, suspension sur tel degré de la gamme en partant de tel autre degré..* c'est au maître à expliquer ces différences.

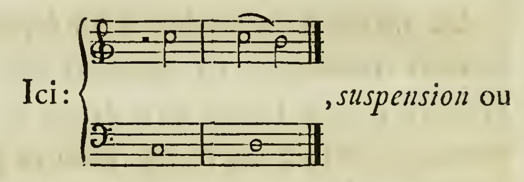


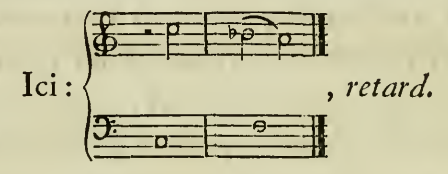
Dans ce cas ci : , on devroit dire, *altération préparatoire ;*

Dans celui-ci : , *retard simple ;*

Dans celui-là :  , *retard double,*

et quelquefois il est triple et quadruple ;

Ici :  , *suspension* ou *appoggiatura ;*

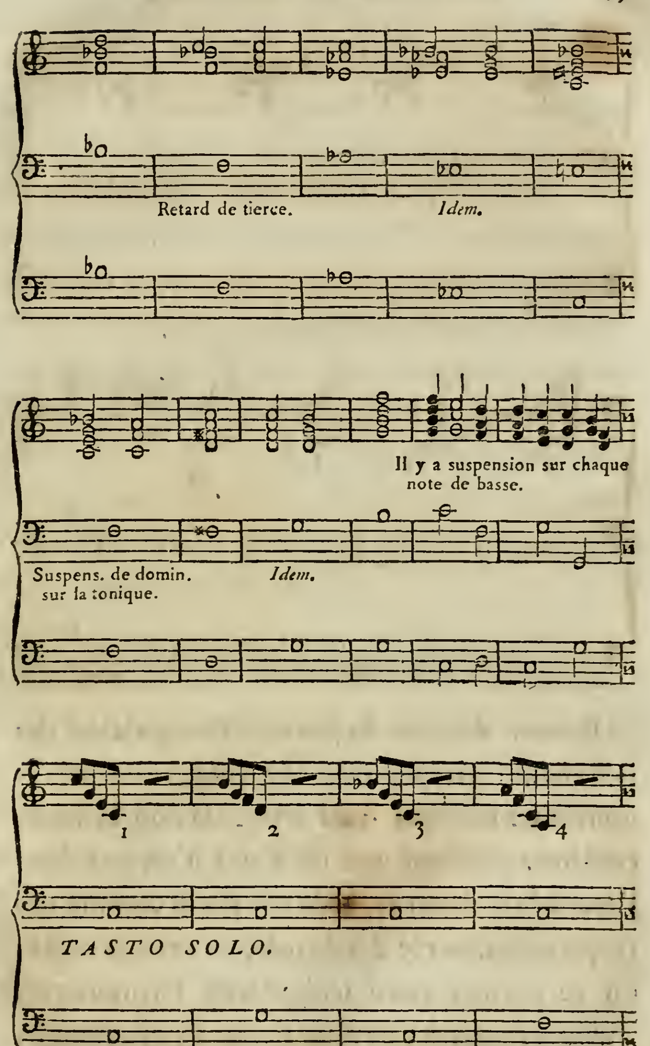
Ici :  , *retard.*

Mais, je l'ai dit, ce seroit trop multiplier les dénominations ; il suffit que l'élève connoisse ces différences, à part l'exécution qui doit être rapide. On ne peut guères passer raisonnablement d'un accord à l'autre sans trouver une note qu'on peut suspendre et résoudre.



* On se permet deux quintes de suite quand la seconde quinte est fausse ; quelques maîtres ne les permettent qu'en descendant.


Mêmes notes.
Susp. de la dom.
quinte à la basse.
Suspens. de domin.
sur la tonique.
Retard simple.
Altération double
et préparatoire.
Idem simple.
Retard de tierce.


Retard de tierce.
Idem.
Il y a suspension sur chaque note de basse.
Suspens. de domin. sur la tonique.
Idem.
1
2
3
4
TASTO SOLO.



Il serait difficile de justifier l'irrégularité des deuxième, cinquième, huitième, onzième et douzième mesures du *Tasto solo*, où la basse continue soutient une note qui n'est pas dans l'accord ; mais on regarde ces notes comme des suspensions. Sur le *Tasto solo*, ou touche seule, on se permet cette irrégularité harmonique. *Tasto solo*, pardonne cette licence ; par ces mots,

on avertit l'organiste de soutenir la note seule, sans former des accords. Chaque fois donc que vous ferez l'accord de dominante sur la tonique et autres accords de cette espèce, vous vous rappellerez l'arbitraire du *Tasto solo,* ou celui des suspensions prolongées. Ne quittons pas le chapitre des *Modulations* sur lequel nous ne nous sommes pas assez étendus. Moduler, c'est, comme nous l'avons dit, passer d'un ton à l'autre. Il falloit jadis conserver deux notes d'un accord pour passer à un autre; quand on ne gardoit qu'une note, la seconde se trouvoit dans quelque suspension : c'est-là l'origine des dissonances.

RÉCAPITULATION, et Règles pour moduler.

1.° Toute espèce de morceau de musique commence et finit par l'accord parfait.

2.° Dans tout accord, il faut deux notes, au moins une note de l'accord qui l'a précédé.

3.° Après un intervalle de plus d'une seconde, on peut toujours mettre accord parfait, si la règle précédente est observée.

4.° On peut mettre la septième par tout où

elle est préparée, et souvent la septième de dominante sans préparation.

5.° On change de mode à volonté par la tierce.

6.° C'est par les dièses qu'on marche vers plus de dièses; c'est par les bémols qu'on arrive à plus de bémols. (*Voyez* l'exemple noté ci-après.)

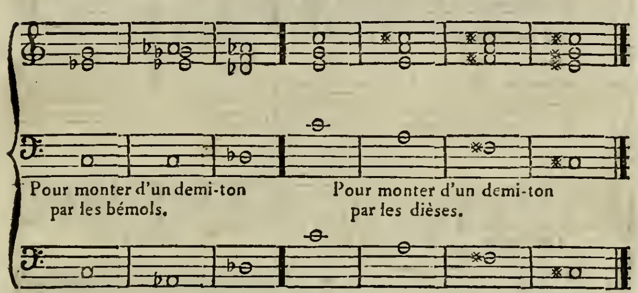
7.° Faites bien remarquer à l'élève les douze demi-tons contenus dans l'échelle chromatique, non compris l'octave; que les sons regardés sous l'aspect des dièses ou des bémols se correspondent en quantité. Donc, un dièze à la clé en nommant le ton de *sol*, ou onze bémols en nommant le ton de *la* double bémol ; deux dièzes ou dix bémols; trois ou neuf, quatre ou huit, cinq ou sept, six ou six, qui est le milieu des douze demi-tons . . . . . il en est de même des bémols. Faites-lui remarquer encore que les tons relatifs sont armés de dièses ou de bémols à la clé, comme leurs tons générateurs.

8.° Après une note portant accord parfait majeur ou mineur, on peut sauter à la basse d'une tierce, d'une quarte, d'une quinte ou d'une

d'une sixte, en changeant de mode s'il en est besoin, pour se conformer à la règle 2.me

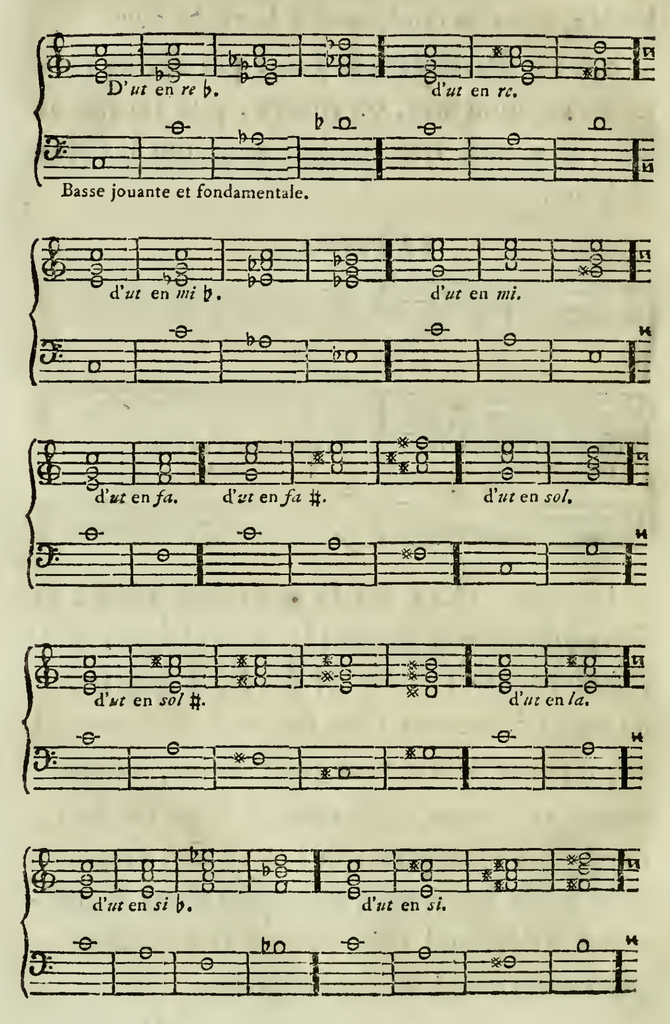
9.° En descendant la basse par tierces majeures ou mineures, on trouve, plus ou moins vîte, une note qui conduit aux tons les plus éloignés.

EXEMPLE.



Exercez l'élève sur la neuvième règle, et faites-lui trouver les tons les plus éloignés d'*ut.* Faites encore remarquer à l'élève que toutes les notes contenues dans l'accord fondamental étant prises tour-à-tour pour basse, donnent autant de basses différentes. Il faudroit ici de nombreux exemples, que l'élève doit chercher pour qu'ils lui restent empreints dans la mémoire. Celui qui suit, prouve que la marche par tierces conduit à tous les tons.

EXEMPLE.


D'*ut* en *re* ♭.
d'*ut* en *re*.
Basse jouante et fondamentale.
d'*ut* en *mi* ♭.
d'*ut* en *mi*.
d'*ut* en *fa*.
d'*ut* en *fa* ♯.
d'*ut* en *sol*.
d'*ut* en *sol* ♯.
d'*ut* en *la*.
d'*ut* en *si* ♭.
d'*ut* en *si*.



L'accord de dominante sur la sensible à la basse, est d'une grande ressource pour moduler vers les dièses. Le même accord, quarte à la basse, a le même avantage pour conduire vers les bémols, à moins qu'on ne fasse deux dominantes de suite.





Suivez la même marche.

Il est une attention essentielle à faire, quant aux mouvemens des mains : si une main reste à sa place, l'autre peut monter ou descendre; mais pour éviter toutes mauvaises consonnances ou leurs relations, je veux dire deux octaves, deux quintes, deux tierces ou deux sixtes majeures de suite. . . . il faut que les

deux mains s'éloignent et se rapprochent autant que faire se peut. C'est ce qu'on appelle le *mouvement contraire;* il ne constitue ni l'harmonie, ni la modulation, mais il donne une forme correcte et agréable à toutes deux. L'observance de cette règle donne un excellent contrepoint à quatre parties, avec le seul accord parfait et ses dérivés à la basse. Si l'on y joint les suspensions de tierce, d'octave, et la septième, que nous regardons à-la-fois comme accord fondamental et comme suspension, il ne reste que la règle des modulations pour pouvoir pratiquer l'harmonie toute entière.

Avant de passer à la pratique des élémens, disons un mot des *cadences.* Il y en a quatre.

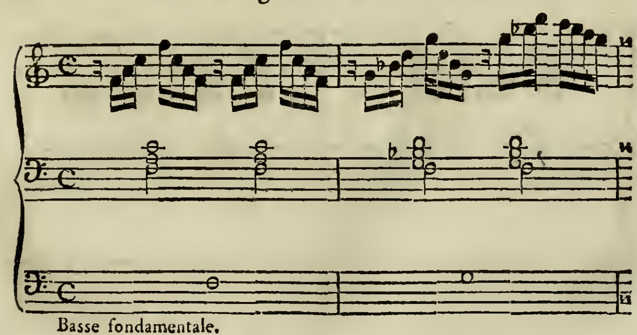


Les quatre cadences se pratiquent dans les deux modes: exécutez-les dans le mode mineur.

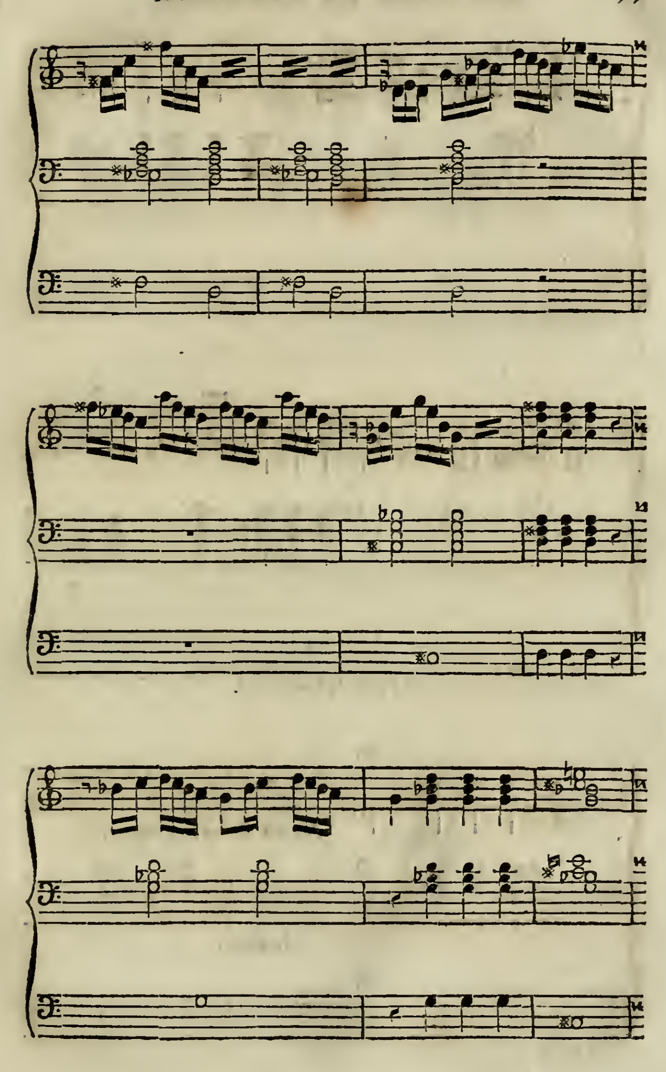
SEIZIÈME LEÇON.

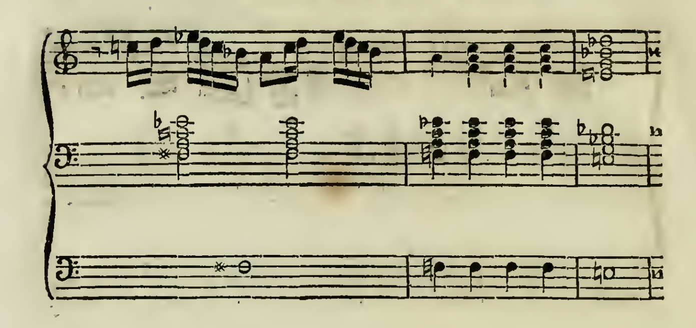
Il est trois manières d'employer la marche des accords en jouant de tête : 1.° en frappant ou en arpégeant les accords; 2.° en faisant quelquefois entre un accord et celui qui le suit, un trait d'union sans basse ou avec basse; 3.° en saisissant un trait de basse ou de chant dont on fait un sujet de fugue plus ou moins rigoureuse. La première manière est indiquée dans la leçon précédente. Nous allons donner les exemples des deux autres manières dans cette leçon et dans la suivante.

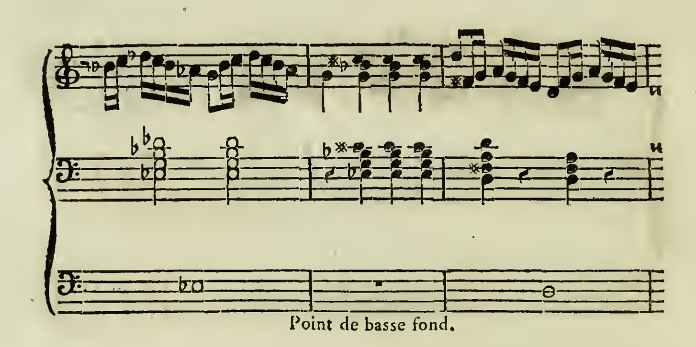
Marche des Accords, avec des traits d'union et des Fragmens d'airs connus.



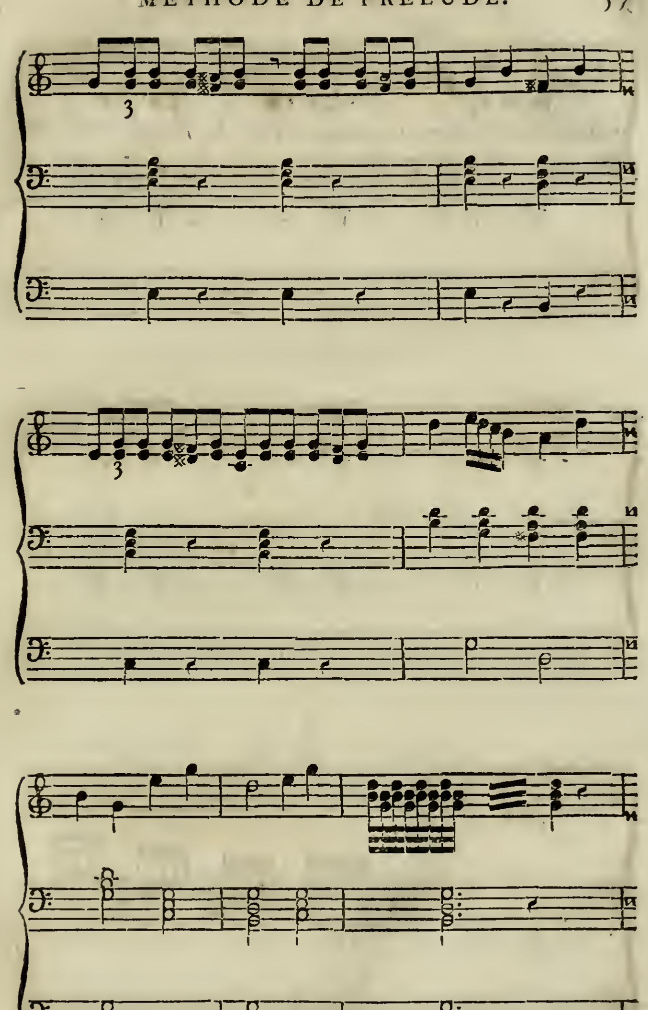




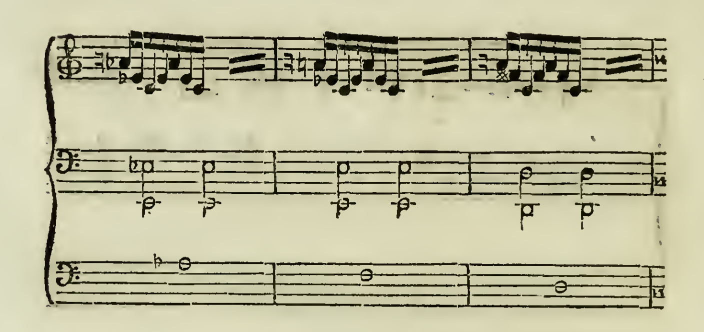


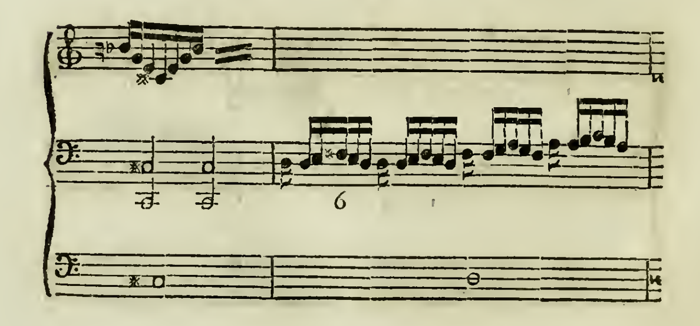

Point de basse fond.

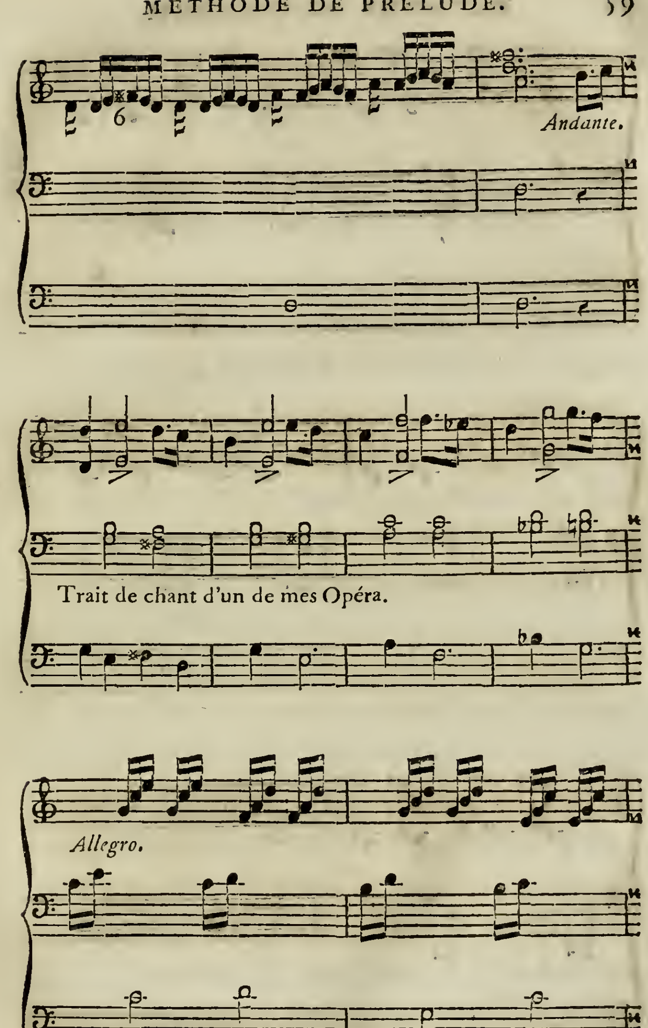

Air du Roi et le Fermier.
Andante.
Idem.


3
3


Changement de mode : on suppose venir du *sol*, tierce mineure.




6


6
Andante.
Trait de chant d'un de mes Opéra.
Allegro.

DIX-SEPTIÈME LEÇON.

MARCHE des Accords en fugue.

LA fugue consiste à prendre un trait de chant que l'on conduit d'un ton à l'autre, à la quarte, à la quinte, à la tierce, à la sixte, à l'octave du premier ton. Après une pause, il faut toujours rentrer avec une imitation; toute imitation est bonne dans la fugue improvisée où l'on n'use pas de rigueur. Le plus difficile est de quitter son sujet en y joignant un trait analogue; mais en conservant à la basse le mouvement du sujet, cette liaison devient facile. La manière de reprendre le sujet dans différens tons est plus aisée, parce que la répétition d'un sujet de fugue, déjà entendu, flatte toujours l'oreille: voilà pour la mélodie. Quant à la marche harmonique, la dominante, quelle que soit la note que fasse la basse, vous conduit toujours au sujet. La marche des septièmes (ou les marches qui en dérivent) est d'une grande ressource pour quitter le sujet, parce qu'elle est susceptible

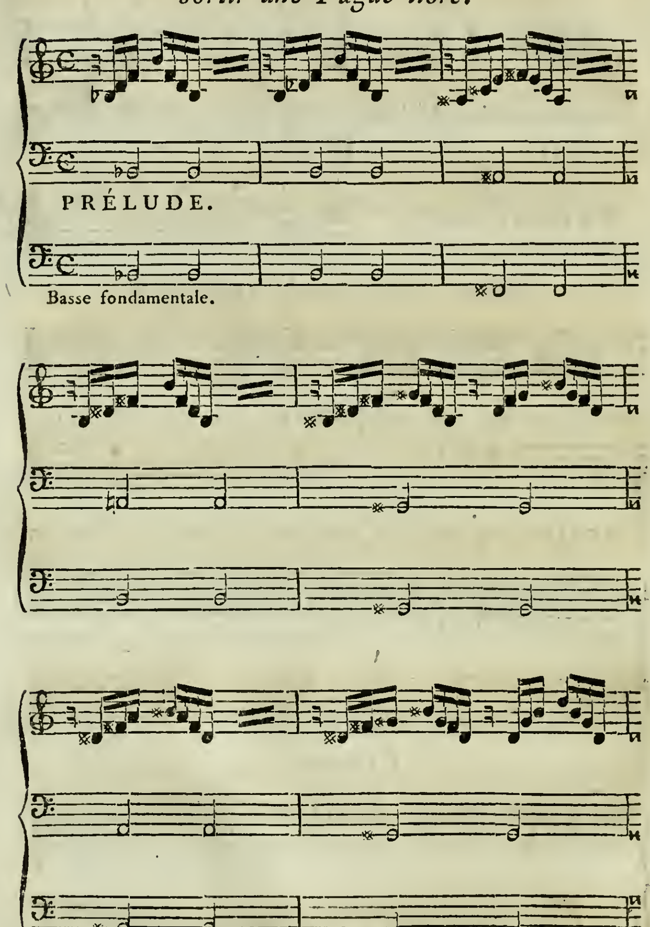
de tous les mouvemens analogues à ce même sujet.

Dans la fugue rigoureuse, il faut répondre à la quinte, à la quarte du sujet sans sortir du premier ton, et ce vieux préjugé rend souvent la fugue monotone ; il faut ensuite échanger le sujet et sa réponse entre les parties. Il faut encore reserrer le sujet en le faisant entendre dans plusieurs parties à-la-fois..... Il arrive souvent que plus la fugue mérite l'estime des musiciens, moins elle convient aux oreilles vulgaires : aussi *Haydn* n'emploie guère, dans ses symphonies, que des fugues libres, qu'on pourroit appeler *presque-fugues*.

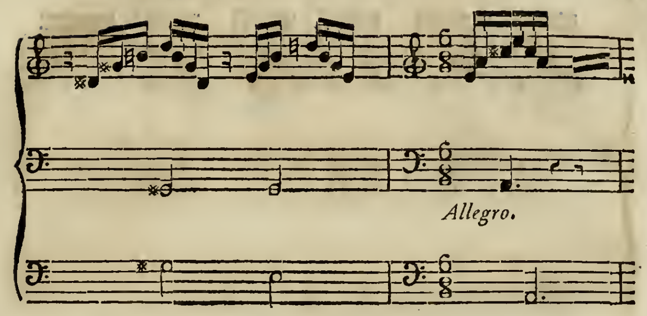
La réponse par quarte, quand le sujet a annoncé une quinte, ou la réponse d'une quinte, quand l'énoncé du sujet a été d'une quarte, est un objet fort discuté dans les écoles de musique. Cet inconvénient provient encore de nos deux tétracordes mis l'un au bout de l'autre ; les cinq notes qui suivent expliquent ce que nous disons.

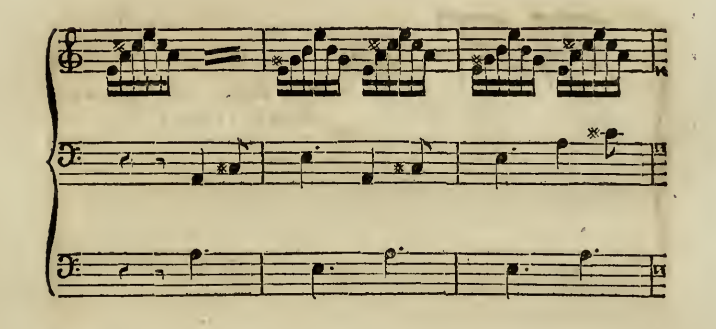

Sujet au grave.
5 4 4 4 4
Réponse à l'aigu.
Si une partie supérieure commence :
5 4 4 4 4
La basse répondra :
Même sujet, mesuré et embelli.
Réponse.
EXEMPLE d'un sujet produit d'abord au dessus.
Réponse.

Exemple d'un Prélude, d'où nous ferons sortir une Fugue libre.

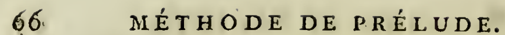


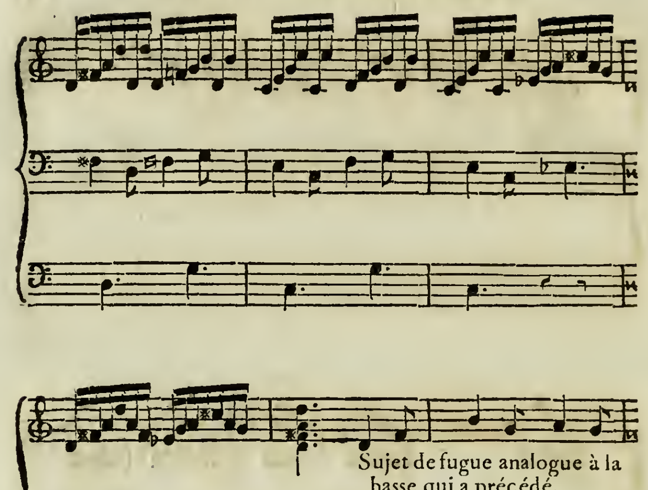


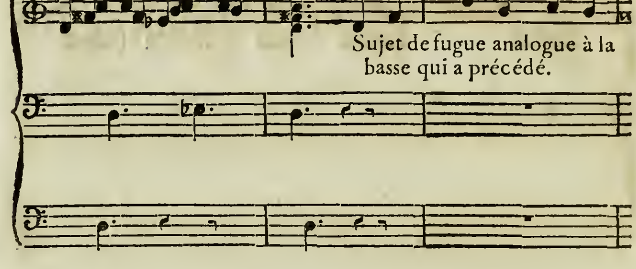

Allegro.



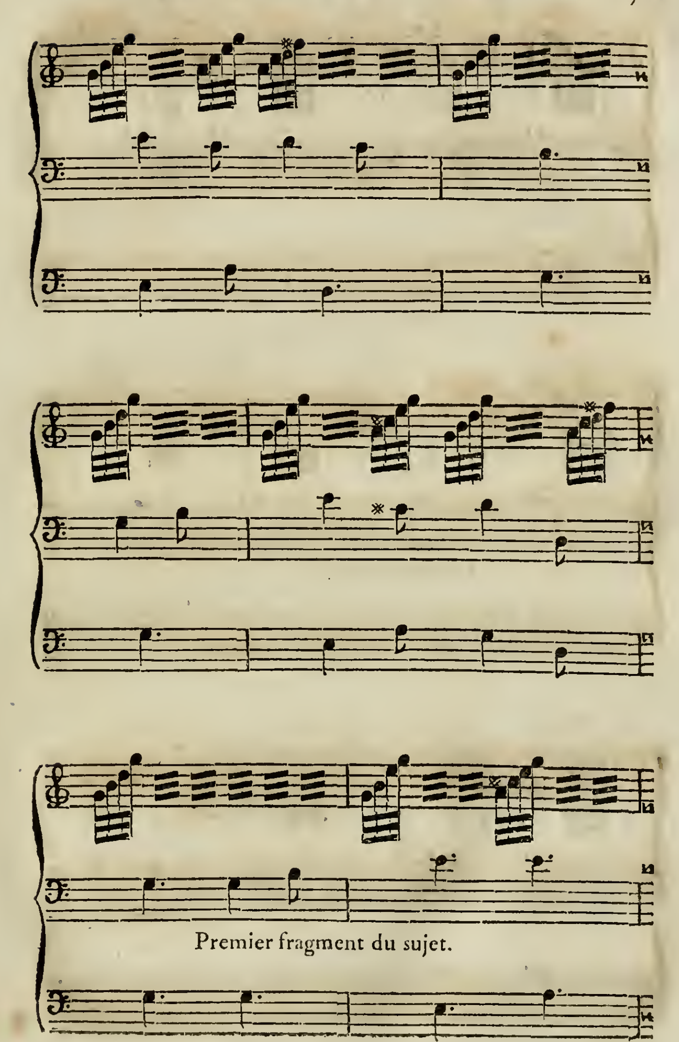


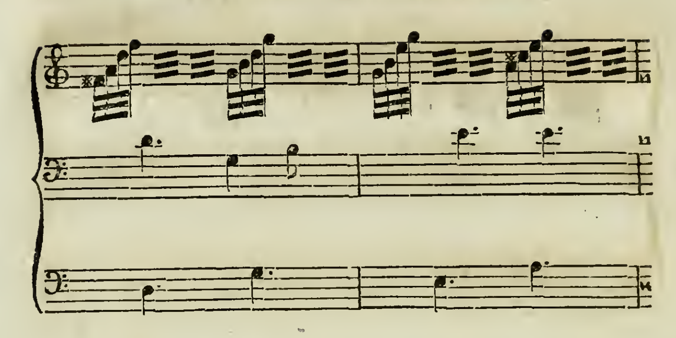




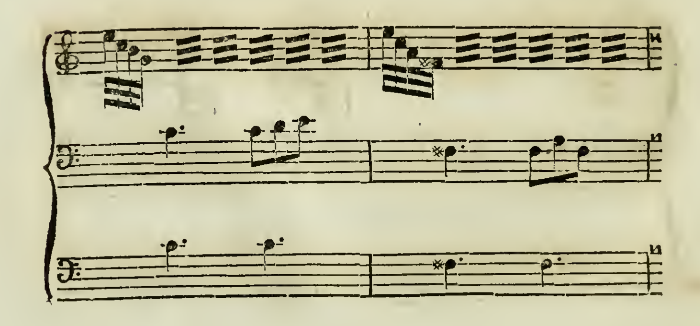

Sujet de fugue analogue à la
basse qui a précédé.

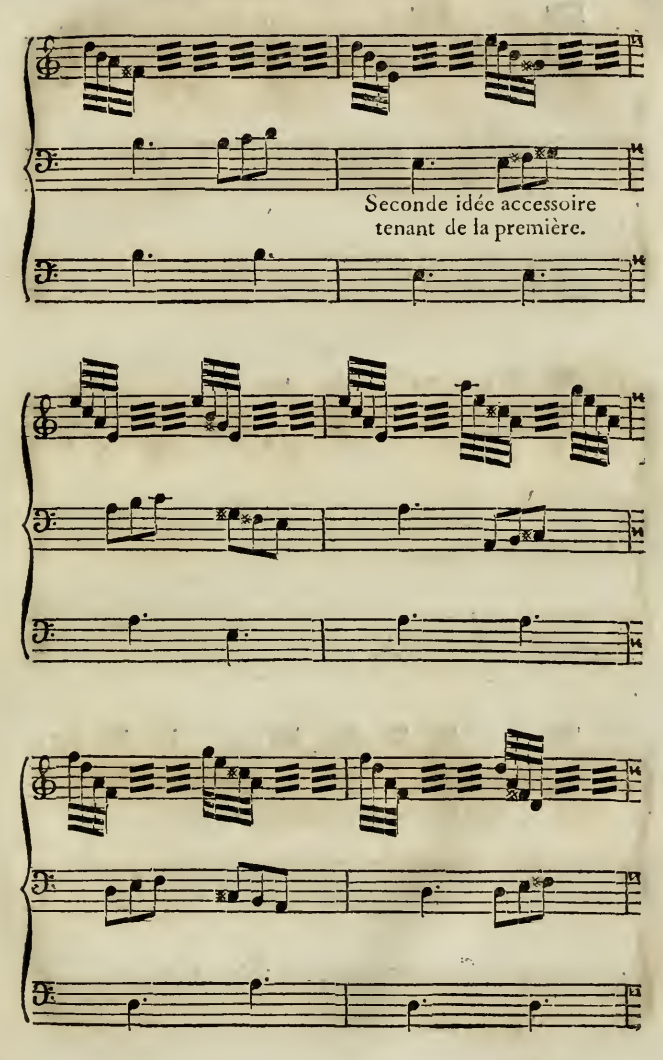

Réponse du sujet.
Fort.

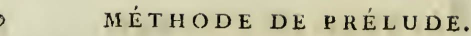

Premier fragment du sujet.




Idée accessoire.

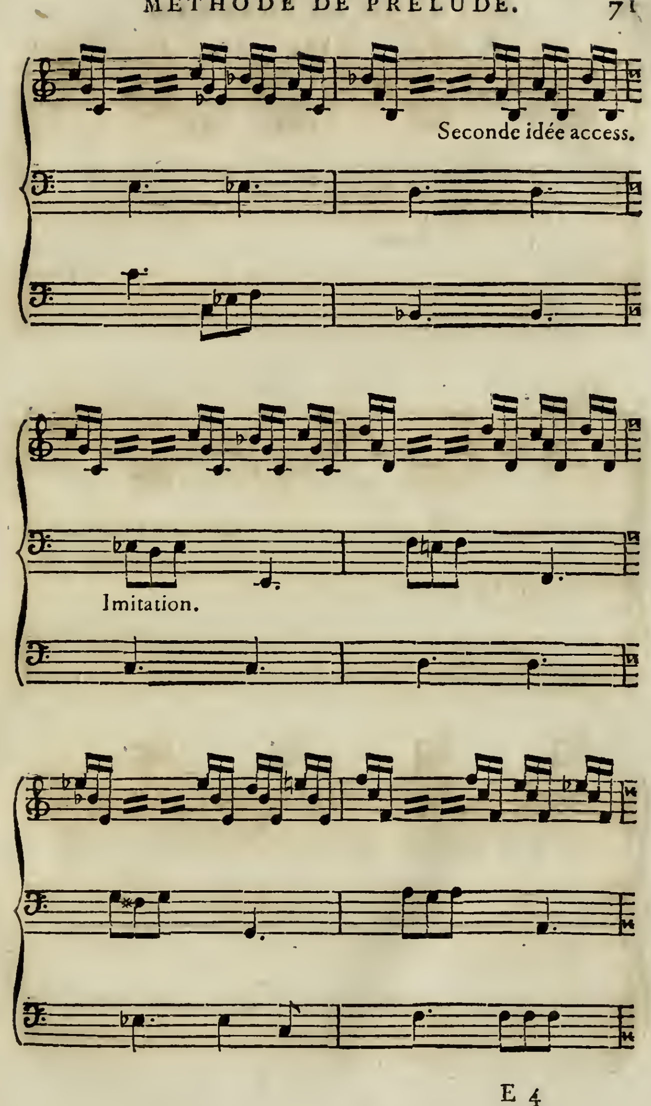



Seconde idée accessoire
tenant de la première.

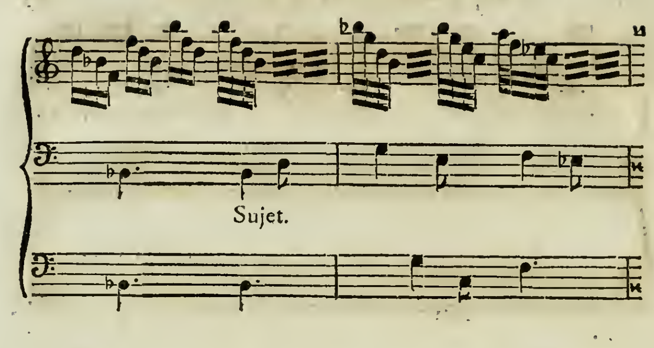


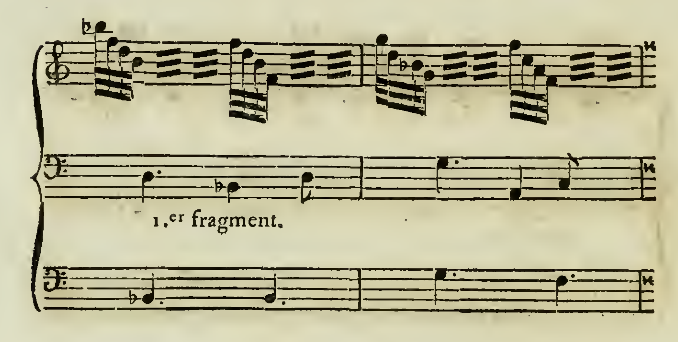
Sujet.

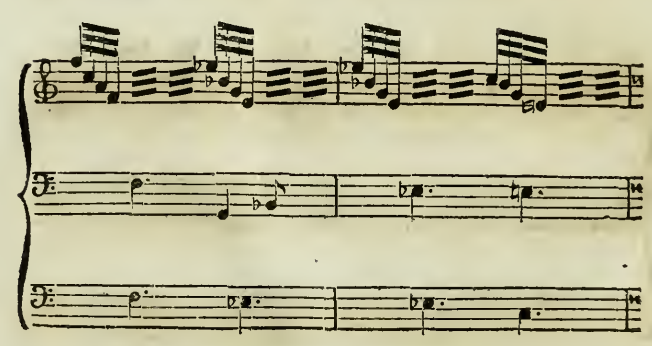
Idée accessoire dérivant du sujet.


Seconde idée access.
Imitation.

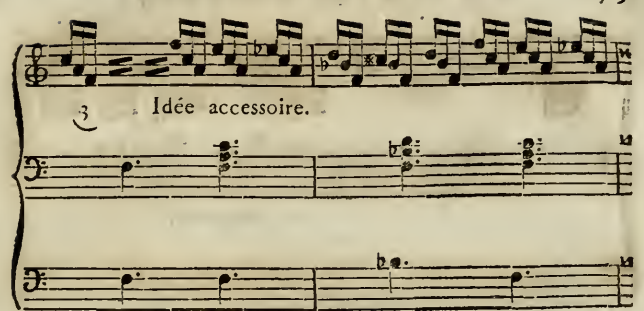


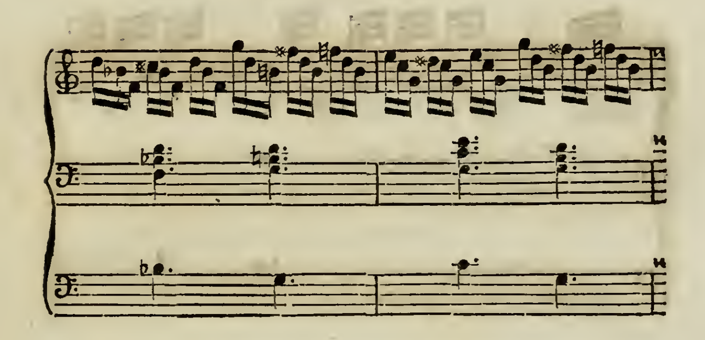

Sujet.

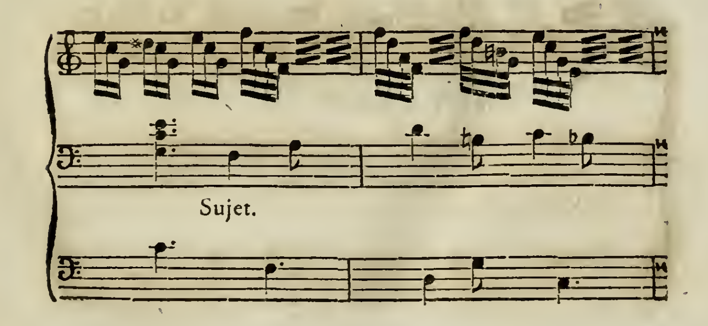

1.er fragment.



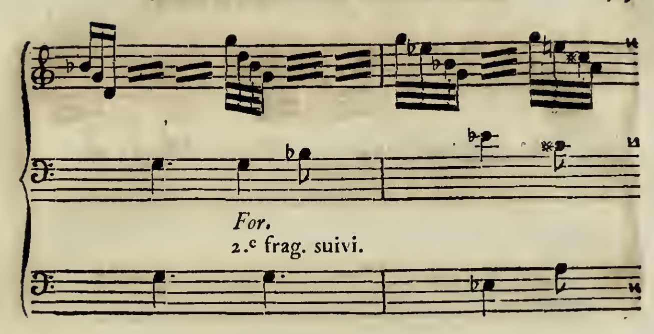



3
Idée accessoire.



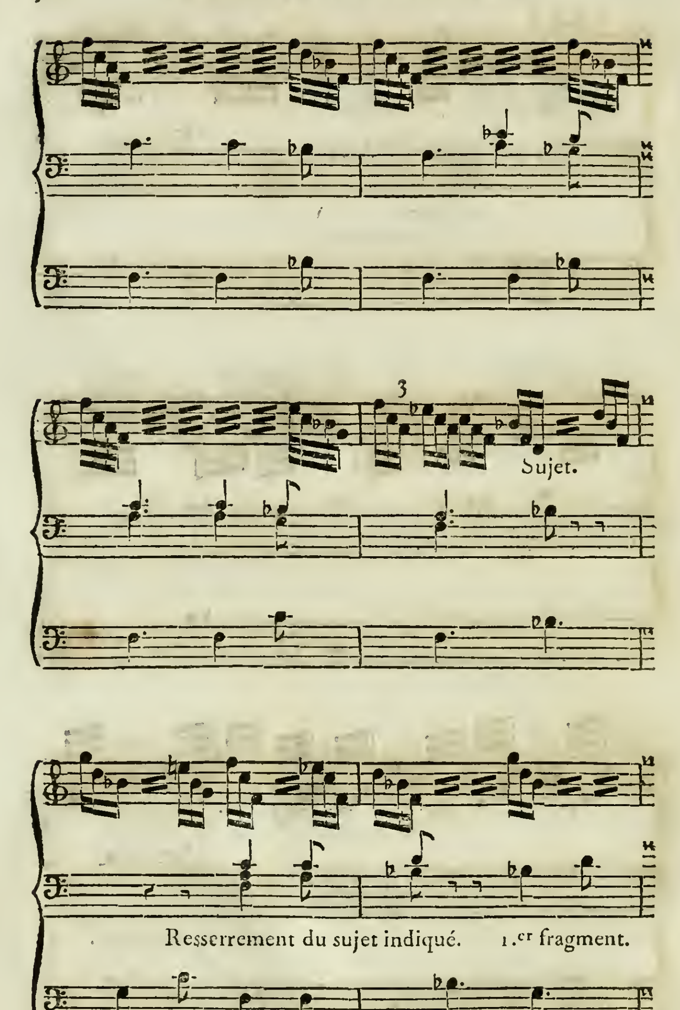

Sujet.

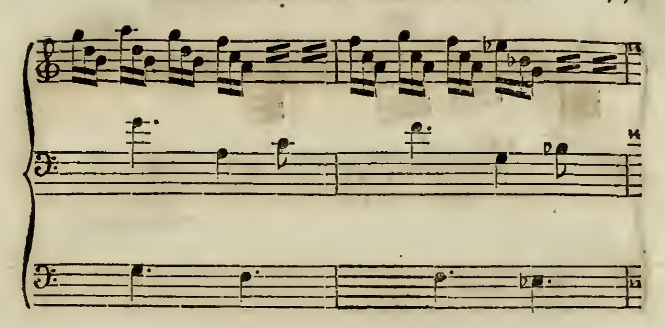

2.e fragment.
3
Sujet au dessus.

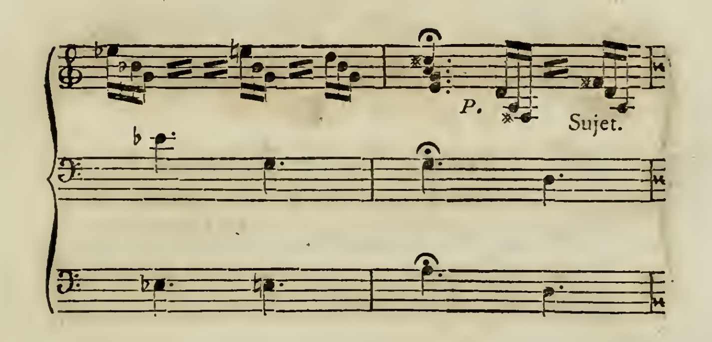

For.
2.e frag. suivi.

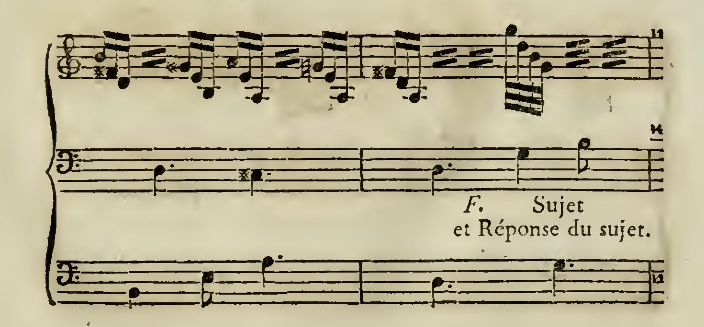



3.e fragment suivi.


3
Sujet.
Resserrement du sujet indiqué.
1.er fragment.



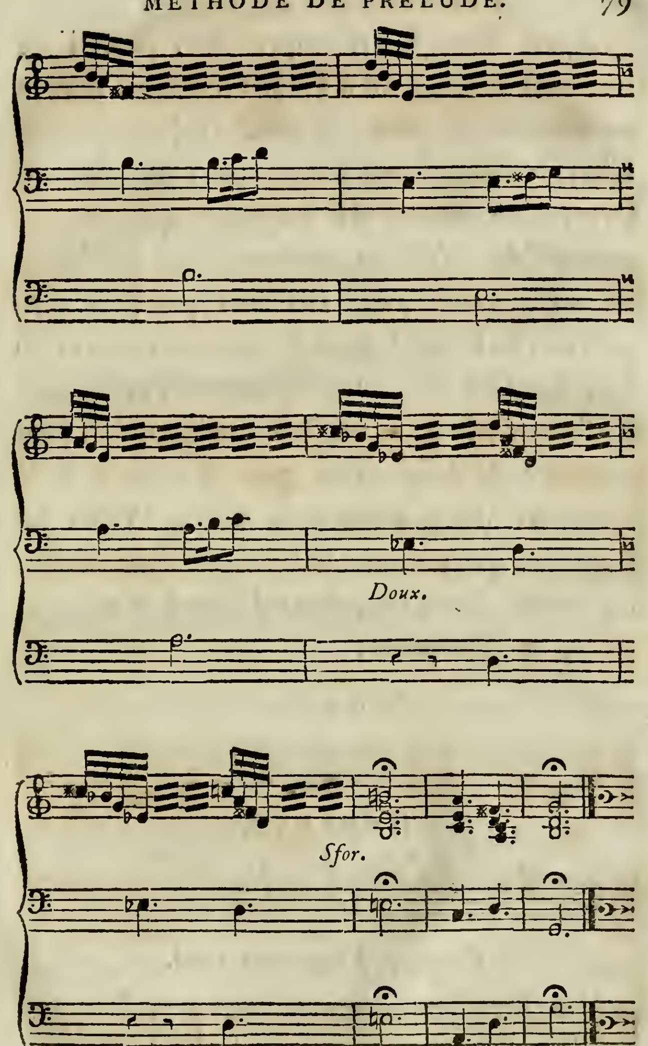

P.
Sujet.


F.
Sujet
et Réponse du sujet.


1.er fragment.


Idée accessoire.

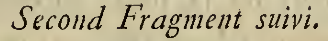



Doux.
Sfor.

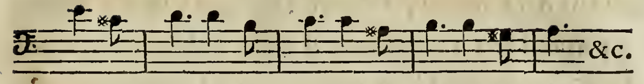
Après cette fugue improvisée, faisons de nouveau remarquer à l'élève par quel moyen matériel on suit toute espèce de sujet de fugue. C'est, comme nous l'avons vu, en divisant le sujet en autant de fragmens qu'il en est susceptible ; c'est en saisissant l'un ou l'autre de ces fragmens, qui ont tous quelques rapports avec le sujet dont ils sont extraits, et en leur donnant une suite chantante. Plus le sujet renfermera de traits ou de branches qu'on peut détacher de leur tronc, plus il sera aisé de suivre et de prolonger la fugue. Voici les fragmens que présente le sujet que nous venons de traiter ; mais rappelons d'abord le sujet en entier et sa réponse.



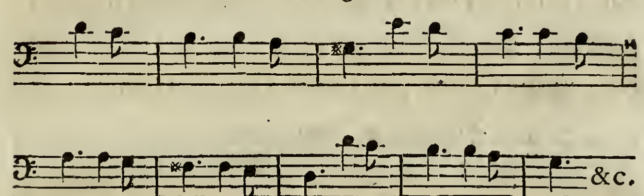
Second



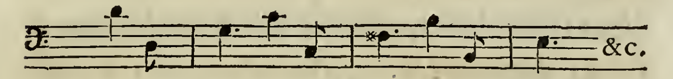
Second Fragment suivi.



Troisième Fragment suivi.

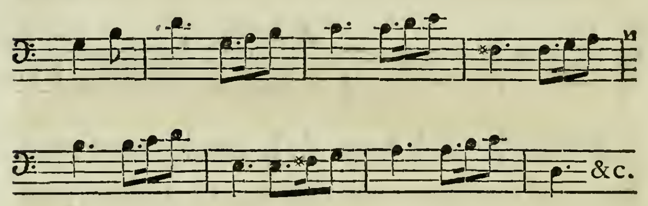


Il reste les trois notes de la finale, dont nous ne nous sommes pas servis, et qu'on peut suivre ainsi :



Une partie de ces fragmens doivent être portés au chant, quand ils sont susceptibles d'une bonne basse. Le sujet que nous venons de traiter donne moins de fragmens que beaucoup d'autres sujets plus compliqués ; cependant le sujet entier et ces quatre fragmens dans les deux modes, donnent dix moyens ; reproduits dans vingt-quatre gammes, majeures et mineures, ils donnent trente-six moyens ; portés

alternativement de la basse au chant ou du chant à la basse, soixante-douze : et de même qu'une idée accessoire donne naissance, dans le discours parlé, à une autre idée plus accessoire encore, de même les fragmens du discours musical engendrent des traits qui leur sont analogues ; c'est pourquoi l'on peut faire :



Si notre élève veut parvenir à faire des fugues plus rigoureuses que celles que je nomme *fugues improvisées,* qu'il étudie les fugues d'*Handel*, de *Scarlatti*. . .; qu'il les analyse, les apprenne par cœur. Qu'il prenne ensuite un sujet de fugue de son invention; qu'il le traite en suivant en tout son modèle ; de cette manière, il parviendra à faire une fugue serrée dont il pourra se dire l'auteur. Étant arrivé à ce point, que manque-t-il à l'élève pour être véritablement compositeur? — Qu'il prenne un maître, homme de goût, qui sente le prix

des consonnances et de leurs mouvemens divers ; qu'il écrive sous lui, à deux, à trois, à quatre parties vocales; une année d'étude lui suffira. J'ai donné un avis presque semblable à de jeunes compositeurs, hommes ou femmes, qui ne pouvoient parvenir à faire une sonate : prenez, leur disois-je, une sonate d'un bon maître; avec des idées mélodieuses ou harmonieuses qui soient vôtres, suivez-le à-peu-près dans toutes ses modulations ou transitions de tons; votre sonate sera bonne ; elle aura, tout au plus, un air de famille avec son modèle. Un morceau de chant ne peut se faire ainsi; la déclamation, l'exacte ponctuation des paroles doivent être le premier plan du compositeur vocal ; après quoi, plus il sera chantant, plus son œuvre aura de valeur.

DIX-HUITIÈME LEÇON.

Il n'est pas, je pense, de méthode plus simple que celle-ci. Il est vrai qu'en simplifiant l'harmonie jusqu'à l'unité, ou peu s'en faut, l'élève ignore, en partie, le langage des écoles et les noms d'une quantité d'accords qui augmentent chaque jour. Tant mieux : c'est-là le bien que j'ai voulu lui procurer. Faire tout avec peu, c'est opérer comme la nature. Je regrette, je l'avoue, qu'en suivant cette méthode, on ne puisse chiffrer la basse. Mais considérons qu'une basse chiffrée étoit jadis une partition d'organiste, une harmonie plaquée, que la partition notée a par-tout remplacée avec avantage. Au reste, quoique j'aie cherché inutilement à chiffrer ma basse d'après ma méthode, il est vraisemblable qu'on trouvera une espèce de chiffres ou de signes quelconque qui indiquera, à la fois, et la basse fondamentale, et la consonnance y relative qu'occupera la basse continue.

Nous avons parcouru, à-peu-près, toutes

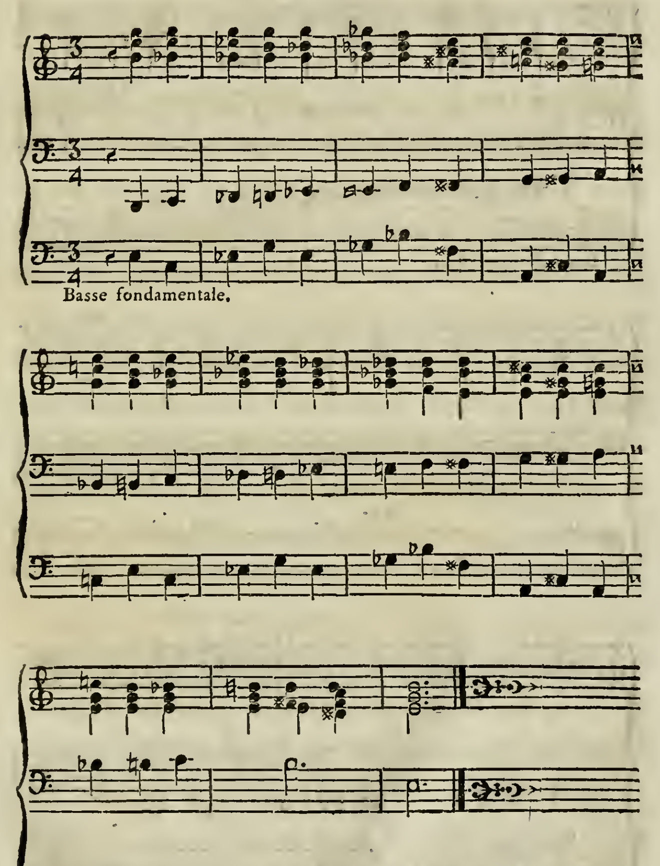
les ressources de l'harmonie; s'il reste quelques accords qu'on pratique aujourd'hui, ou si on en invente de nouveaux à l'avenir, nous ne doutons pas qu'ils ne puissent se ranger sous les règles que nous venons de présenter. Sur quel objet l'élève peut-il à présent être irrésolu? je ne le prévois pas; car, 1.° quelqu'accord qu'il pratique, il est justifié s'il peut en faire un accord parfait ou un accord de septième. 2.° Quelque suspension qu'il fasse, elle est bonne, si elle est préparée et sauvée, ou si, sans préparation, il la regarde comme une note de passage. 3.° Il sait que la préparation, c'est la note même qu'on tient; et que la solution est la note qui suit diatoniquement, après avoir été suspendue un instant. 4.° Il sait que les suspensions, notes sensibles, montent aussi naturellement que les notes non sensibles descendent. 5.° Toutes les marches de basse lui sont connues; s'il en reste ou s'il en invente de nouvelles, il en connoîtra le type. 6.° Il suppose par-tout, sous sa basse, une basse fondamentale qui donne une origine à tous ses accords, excepté la seconde note rendue

mineure, ou la sixième note dans le mode mineur qui n'en a point, comme nous l'avons indiqué. Nous avons décomposé le dessin matériel de la fugue, de manière à lui en donner une idée nette, ce qui, je pense, n'avoit pas encore été fait. Enfin, la basse la plus chromatique, disons même, la plus hétéroclite, ne doit point l'embarrasser, puisqu'il en donne la solution par la basse fondamentale.

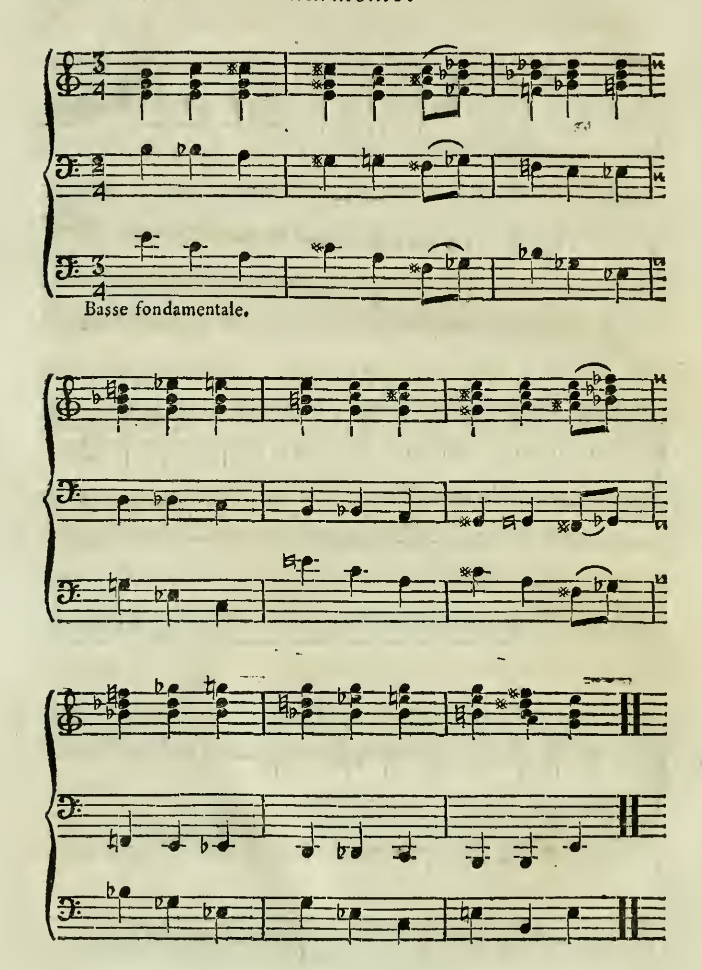
Est-il rien de plus extraordinaire en musique que la marche d'accords qu'on va voir, où néanmoins, deux notes de l'accord précédent restent toujours dans l'accord qui suit? Je mets sous les yeux de l'élève cette gamme ascendante et descendante, chromatique et souvent enharmonique, pour lui prouver que la basse fondamentale y justifie tous les écarts. J'observe que quelquefois, le même accord doit être vu sous deux aspects, que je n'ai pas indiqués, pour éviter la multiplicité des accords enharmoniques.

EXEMPLES:

Gamme ascendante, extraordinaire dans son harmonie.



Gamme descendante, extraordinaire dans son harmonie.



Tout est extraordinaire, mais régulier, dans ces échelles ascendante et descendante, dont j'ignore l'auteur. La grande règle de l'harmonie, deux notes de l'accord qu'on tient, restent toujours dans l'accord qui suit ; la basse fondamentale marche par tierces, la basse continue par demi-tons. Quant à l'harmonie, d'abord (parce que la mesure est incomplète) deux notes descendent au grave, par demi-tons, trois à l'aigu; puis toujours trois notes descendent au grave, au médium et à l'aigu. L'échelle descendante est le *vice versâ* de l'ascendante. Il faut exécuter l'harmonie de ces échelles, pour bien observer le mécanisme des doigts ; ensuite on y joint la basse continue, puis on chante la basse fondamentale.

N. B. J'ai souvent remarqué qu'en préludant ou en fuguant, l'élève, même d'une certaine force, est embarrassé sur ce qu'il va faire; c'est pourquoi je regarde le tableau suivant comme très-commode. En travaillant, l'élève l'aura sous les yeux; il en parcourra les chiffres, sans suite; et il se remémorera toutes

ses ressources harmoniques, qu'il adaptera à ce qu'il exécute. On a laissé, à la fin de ce tableau, des numéros en blanc sous lesquels le maître peut écrire les marches de basse et les accords qui nous ont échappé.

Ce tableau n'est pas aussi satisfaisant que je l'eusse desiré; l'enchaînement des vingt-quatre gammes contenues dans l'échelle chromatique, nous sera, j'en suis sûr, présenté quelque jour dans un cadre aussi méthodique, aussi clair que la table de multiplication de *Pythagore*. C'est aux maîtres de l'art, c'est à *Rey*, l'abbé *Rose*, *Rodolphe*, *Langlé*, *Martini*, *Le Sueur*, *Catel*. . . . . . qui ont écrit, et qui écriront encore sur notre art, que je soumets cette idée problématique dont ils trouveront la solution.

TABLEAU

DES

ÉLÉMENS DE L'HARMONIE.

1. Changer de mode à volonté par la tierce ou la sixte et tierce.
2. Gamme des Anciens, avec deux accords.
3. Gamme ordinaire des Modernes.
4. Gamme mineure des Anciens, avec deux accords.
5. Gamme mineure des Modernes, avec ses variantes.
6. Gamme mineure, avec accord parfait et septième diminuée.
7. Gamme en montant, avec deux accords parfaits sur chaque note, tonique et relatif; descendre la Gamme avec des septièmes.
8. Descendre la gamme avec suspensions d'octaves de la basse fondamentale.
9. Monter par quintes ou ajouter un dièse.

10. Descendre par quintes ou ajouter un bémol.
11. Marche par quartes en montant et par quintes en descendant, avec une septième sur chaque note de basse.
12. Varier la basse de la marche par quartes et quintes, comme dans les trois numéros suivans.
13. Gamme syncopée, en descendant.
14. Gamme chromatique, en descendant.
15. Descendre de tierce et remonter d'un degré.
16. Gamme chromatique, en montant.
17. Marche de basse que donne la gamme chromatique.
18. Gamme diatonique en descendant, par les relatifs des vingt-quatre modulations majeures et mineures.
19. Altérer les tierces ou les septièmes dans la marche par quintes, pour moduler.
20. Quatre issues de la septième diminuée.
21. Retards et suspensions de tierce, de quarte, d'octave.
22. Dominante sur la tonique.

23. Gamme chromatique à l'aigu de l'accord, en descendant sur une note de basse, ou *Tasto solo.*

24. Gamme chromatique à la basse, en descendant avec toutes septièmes diminuées.

25. Accord parfait majeur, puis mineur; rendre la basse note sensible, pour monter d'un demi-ton.

26. La marche par tierces majeures ou mineures, en descendant, conduit à tous les tons.

27. Marcher de quartes en descendant, et remonter d'une tierce mineure; suivez de même.

28. Descendre d'une quarte, remonter d'un ton ou d'un demi-ton, selon le mode.

29. Conservez long-temps la même marche à la basse, en modulant.

30. Conservez long-temps le même trait ou arpège, soit au dessus, soit à la basse.

31. Faites des imitations le plus possible, à la quinte, à la quarte, à l'octave et à quelqu'intervalle que ce soit.

32. La dominante sur la deuxième ou sixième

note mineure ; le même accord devenu dominante d'un autre ton, en remontant la quarte à la quinte de la basse.

33. Marche par quartes en descendant, puis remonter d'un degré, avec des suspensions de tierces et d'octaves.

34. Marche. Dominante sur la quarte; autre dominante en descendant la basse d'un demi-ton; remonter d'une tierce mineure, et continuer ainsi.

35. Gamme extraordinaire, chromatique et enharmonique, en montant et en descendant.

36. Quand la basse marche par intervalle de plus d'un ton, on peut mettre par-tout accord parfait, s'il reste une note de l'accord précédent dans celui qui suit.

37. Sur une même note de basse, gamme diatonique ascendante et descendante, avec les accords.

38. Marche par quartes en montant, avec toutes dominantes : cette marche donne une gamme chromatique et descendante à l'aigu.

39. Chaque note de l'accord fondamental peut se prendre pour basse : cet exercice donne des effets de basse extraordinaires.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

FIN.

IMPRIMÉ

Par les soins de P. D. DUBOY-LAVERNE, Directeur de l'Imprimerie de la République.

